

100 LAT BRUBECKA

TOP NOTE
EABS
*Discipline
of Sun Ra*

Jakub Paulski Trio
Preludium
Marek Napiórkowski
& Artur Lesicki
Nocna Cisza

Michael Murphy
Nowy Orlean: Miasto Muzyki

Włodzimierz Nahorny

Nie wierzę w przypadki

Jazzpress radioJazz.fm



GŁOSUJ

do 31 grudnia

- POLSKI ARTYSTA/ZESPÓŁ ROKU
- ZAGRANICZNY ARTYSTA/ZESPÓŁ ROKU
- POLSKA PŁYTA ROKU
- ZAGRANICZNA PŁYTA ROKU

Aby zagłosować, wypełnij formularz:

www.jazzpress.pl/plebiscyt

Od Redakcji

redaktor naczelny

Piotr Wickowski

piotr.wickowski@radiojazz.fm

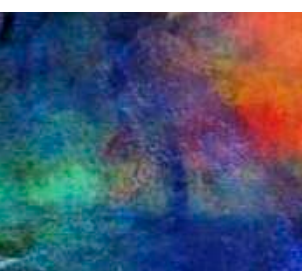


Koniec muzyki? – pyta w swoim felietonie Piotr Rytowski. Wbrew pozorom takie pytanie nie zaskakuje w czasach, w których wieszczanie różnych końców jest na porządku dziennym. „Kiedy prześledzimy kolejne epoki, kierunki w rozwoju sztuki czy muzyki, to możemy je dosyć precyzyjnie scharakteryzować, zobaczyć, jak kolejne generacje albo rozwijały dokonania swoich poprzedników, albo je negowały i robiły coś w kontrze. Nie inaczej jest z rozwojem jazzu – od ragtime’u i wczesnego dixielandu po... no właśnie... po free, fusion... Coś jeszcze? W różnego typu periodyzacjach pojawiają się potem «post bop», «acid jazz», «neo swing» – czyli powroty bądź «mieszanki». Obecny okres rozwoju jazzu określa się na ogół jako «jazz pluralism» albo «eclecticism», czyli rozwój w wielu kierunkach, niejednokrotnie reprezentowanych wyłącznie przez wybitne indywidualności – jednostki. W tym sensie koniec sztuki nie oznacza więc wyczerpania możliwości rozwoju” – pisze autor rubryki My Favorite Things (or quite the opposite...).

Schodząc do skali mikro – obecny na rynku fonograficznym od prawie sześciu dekad Włodzimierz Nahorny w rozmowie z Ayą Al Azab przyznaje: „Cały czas uczę się fortepianu i umiejętności przekazywania emocji”. A na pytanie o powód sukcesu w różnych stylistykach odpowiada: „Szczzerze mogę powiedzieć, że bardzo kocham muzykę, ale nie jakiś jeden konkretny gatunek. Zazwyczaj brakuje czasu, by zajmować się wszystkim, na co człowiek ma ochotę, ale gdy pojawiały się takie możliwości, to je po prostu wykorzystywałem”.

Tak, tu może chodzić przede wszystkim o uczucie, a nawet... o wiarę. W muzykę. Wytrwania w niej życzę w związku ze Świętami Bożego Narodzenia, i oby koniec roku był początkiem.

Milej lektury.



SPIS TREŚCI

3 – Od Redakcji

6 – Portrety improwizowane

7 – DAVE BRUBECK – 100 LAT

14 – That's NYC jazz, Babe

15 – Wydarzenia

16 – Płyty

16 Pod naszym patronatem

28 TOP NOTE

EABS – *Discipline of Sun Ra*

33 Recenzje

Krzysztof Puma Piasecki & Adam Wendt – *We See The Light 59/62*

Hang Em High – *The Kidnapping of Ståle Storløkken*

Ilona Damińska Trio – *Hope*

Krzysia Górniak – *Memories*

Damian Hyra Quartet – *Z oddali*

Kasia Osterczy Trio – *Travel Elegy*

The Owl & Pablo Held – *Improcode*

Grzegorz Tarwid – *Plays*

Brad Mehldau – *Suite: April 2020*

Keith Jarrett – *Budapest Concert*

Bill Frisell – *Valentine*

A Love Supreme Electric: Vinny Golia / John Hanrahan / Henry

Kaiser / Wayne Peet / Mike Watt – *A Love Supreme and Meditations*

Rudresh Mahanthappa – *Hero Trio*

Multiquarium Big Band & Biréli Lagrène – *Remembering Jaco*

Florian Arbenz – *Convergence*

Peterson Kohler Collective – *Winter Colors*

Mary Halvorson's Code Girl – *Artlessly Falling*

Thumbscrew – *The Anthony Braxton Project*

Susan Alcorn Quintet – *Pedernal*

Witold Wnuk – *Jazz w Piwnicy pod Baranami. 25 lat Summer Jazz Festival Kraków*

Ronnie Wood: *Ktoś na górze mnie lubi*

60 – Koncerty

- 60 Przewodnik koncertowy
- 64 Szepty rozniosły się szerokim echem
- 67 Skutki braku szczepionki
-

70 – Rozmowy

- 70 Włodzimierz Nahorny
Nie wierzę w przypadki
- 83 Michael Murphy
Chętnie opowiedziałbym więcej
-

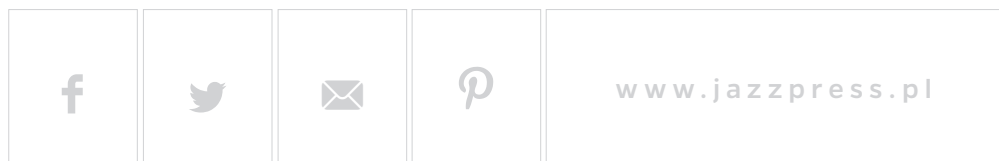
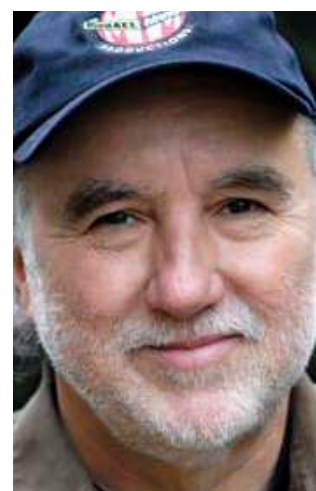
88 – Słowo na jazzowo

- 88 My Favorite Things (or quite the opposite...)
Koniec muzyki?
- 91 Złota Era Van Geldera
Blues w górę i w dół
- 93 Kanon Jazzu
Siedem godzin muzyki
- 96 Wszystkie drogi prowadzą do Bitches Brew
Third stream – historia i dziedzictwo. Część 2 – przebudzenie
-

99 – Pogranicze

- 99 Down the Backstreets
Początek drugiego życia
-

102 – Redakcja



Portrety improwizowane



Ambasador jazzu

Krzysztof Komorek
donos@wp.eu



Przez długie lata, nawet w podeszłym wieku, zachowywał wysoką aktywność twórczą. Wielokrotnie przemierzył ze swoimi zespołami cały świat, stając się jednym z najsukuteczniejszych ambasadorów jazzu i amerykańskiej muzyki. Nie do przecenienia jest też jego wpływ na polskich muzyków, zwłaszcza starszych pokoleń, i ich twórczość. Mimo że od jego śmierci upłynęło osiem lat, wciąż pozostaje jednym z najbardziej rozpoznawalnych artystów jazzowych, a największy przebój jego kwartetu nadal nucią nawet niezainteresowani jazzem. W grudniu przypada setna rocznica urodzin Dave’a Brubecka.

David Warren Brubeck urodził się 6 grudnia 1920 roku w kalifornijskim mieście Concord, nieopodal San Francisco. Jego matka uczyła gry na fortepianie, a ojciec był rancherem. I choć David nie stronił od muzyki, to właśnie zawód ojca popchnął go do podjęcia studiów weterynaryjnych, w odróżnieniu od starszych braci, którzy wybrali kariery artystyczne.

Jednak dość szybko okazało się, że miejsce młodego Dave’a jest w konserwatorium, które ukończył nie bez problemów, kiedy okazało się, że nie potrafi czytać zapisu nutowego. „Nawet moja matka nie była w stanie mnie tego nauczyć” – żartował wielokrotnie w wywiadach ze swojej „ułomności”. Dyplom uniwersytecki otrzymał pod warunkiem, że nigdy nie będzie uczył muzyki, i obietnicy tej dotrzymał.

W roku 1942, zaraz po ukończeniu studiów, wziął ślub z Iolą Whitlock (małżeństwo to przetrwało 70 lat, aż do śmierci muzyka), a następnie został wcielony do armii. Służbę odbywał w Europie, udzielał się podczas występów zespołów wojskowych, część z nich sam organizował, tam wreszcie spotkał Paula Desmond’a. Po powrocie do Stanów Zjednoczonych studiował jeszcze u Dariusza Milhauda w Mills College, wziął również kilka lekcji u Arnolda Schönberga.

Kwartet

Warto wspomnieć, że wojskowe zespoły Brubecka były pierwszymi mieszanymi rasowo w amerykańskiej armii, w której panowała wówczas segregacja. Sam pianista niezwykle pryncypialnie podchodził

do kwestii równouprawnienia i w związku z tym zdarzało mu się odwoływać występy w klubach, a nawet w programach telewizyjnych, kiedy okazywało się, że unikają one prezentowania artystów afroamerykańskich oraz zespołów z ich udziałem.

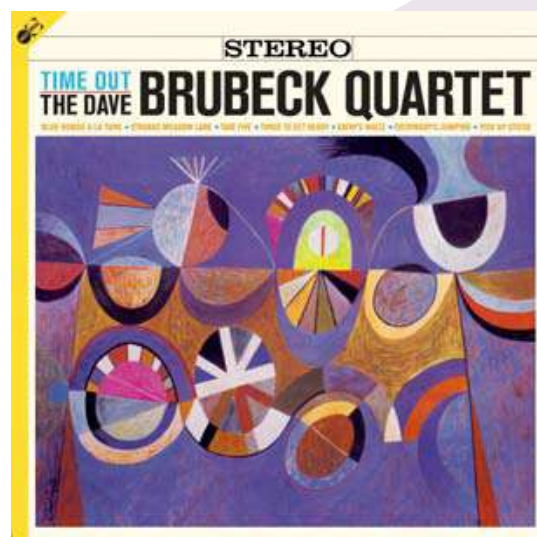
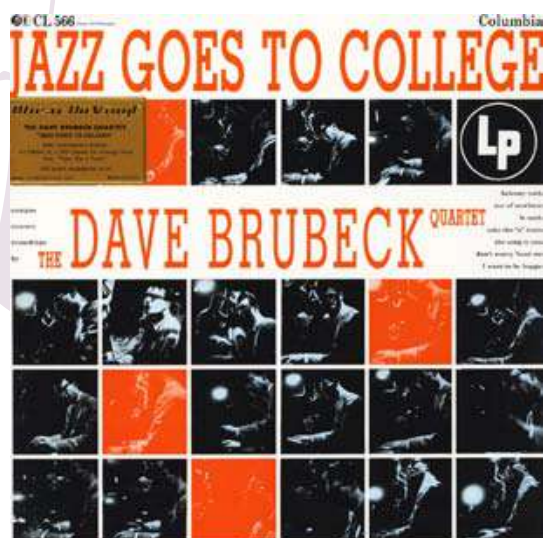
Już pierwsze nagrania zespołów Brubecka – wydane przez Fantasy Records w roku 1949 – odniosły sukces. W 1951 roku pianista stworzył owiany dziś legendą Dave Brubeck Quartet, w pierwszym jego składzie znalazł się również grający na saksofonie altowym Paul Desmond, który jako jedyny pozostał w zespole aż do jego formalnego rozwiązania w 1967 roku. Kwartet Brubecka stał się jednym z najsłynniejszych zespołów w historii muzyki jazzowej.

Karierę pianisty i jego zespołu znaczyły znakomite płyty i klasyczne dziś nagrania. Począwszy od serii nagrań z tournée po kampusach uczelni: *Jazz at Oberlin*, *Jazz at the College of the Pacific* i *Jazz Goes to College*. Popularność sprawiła, że w roku 1954 Brubeck – jako drugi jazzman w historii po Louisie Armstrongu – stał się bohaterem okładki magazynu *Time*. Sam pianista twierdził zawsze, że na zaszczyt ów bardziej zasługiwał Duke Ellington. Dave Brubeck zasłużył się również na niwie dyplomatycznej. W roku 1958 odbył wraz z zespołem tournée organizowane przez Departament Stanu

USA. Muzycy koncertowali w Europie i Azji. Przez dwa tygodnie występowali w Polsce, a pobyt obejmował również działania – jak nazwalibyśmy je dzisiaj – integracyjne z lokalnymi środowiskami muzycznymi. Sprawdziły się one znakomicie, do dziś pamiętający tamte wydarzenia przedstawiciele polskiego środowiska jazzowego wspominają je jako jedne z najważniejszych w swoim życiu.

Time Out

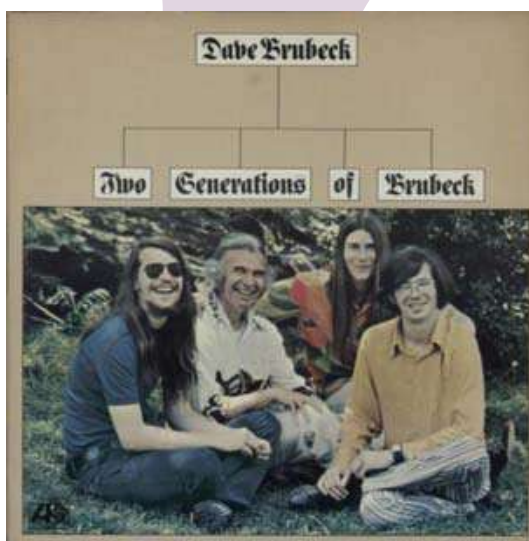
Rok 1959 zaznaczył się albumem *Time Out* – najważniejszym osiągnięciem w historii Dave Brubeck Quartet. Płytą wydaną wówczas przez Concord Records ze sporymi oporami – wytwórni nie podobała się nawet okładka w formie reprodukcji obrazu. Jak się z czasem okazało, był to pierwszy jazzowy album, który przekroczył milion sprzedanych egzemplarzy. I znalazł się na



nim jeden z najbardziej rozpoznawalnych do dziś hitów jazzu *Take Five* – skomponowany przez Paula Desmond, choć często mylnie przypisywany samemu Brubeckowi.

Nietypowe metrum, które charakteryzuje większość kompozycji z *Time Out*, stało się znakiem rozpoznawczym kompozycji Brubecka, a album – początkiem nieformalnej serii płyt z „czasem” w tytule. Drugiej z tematycznych cykli po wspomnianych już rejestracjach występów w college’ach. Piąta i szósta dekada XX wieku przyniosła jeszcze jeden taki zbiór w postaci albumów *Impressions*, które inspirowane były licznymi podróżami kwartetu po świecie.

Po roku 1967 artysta skoncentrował się na pisaniu dłuższych form muzycznych, często przeznaczonych do wykonywania z orkiestrą. W tego typu projektach brał chętnie udział już wcześniej, by wspomnieć chociażby kompozycję *Elementals* z roku



1962, czy też musicalowy cykl piosenek *The Real Ambassadors*, którego premierowe wykonanie odbyło się z udziałem Louisa Armstronga, Carmen McRae i tercetu Lambert, Hendricks & Ross.

W późniejszych latach nagrywał solowe albumy dla wytwórni Telarc, koncertował ze swoimi synami – czterech z nich zostało profesjonalnymi muzykami – jako *Two Generations of Brubeck*. Ostatnią sesję nagraniową odbył w roku 2010, zarejestrowany wówczas album *Lullabies* ukazał się zaledwie przed miesiącem, po dekadzie od nagrania. Brubeck miał na swoim koncie liczne nagrody, odznaczenia i dowody uznania.

Został odznaczony przez dwóch prezydentów USA: Billa Clintona, który udekorował go National Medal of the Arts w roku 1994, i Baracka Obamę, który w 2009 wręczył mu Kennedy Center Honors. Znalazł się w Galerii Sław DownBeat, otrzymał Grammy za całokształt twórczości, został doktorem honoris causa uczelni w pięciu krajach, ma swoją gwiazdę w hollywoodzkiej Alei Sław. Jego kompozycje, jak *In Your Own Sweet Way*, zyskały miano standardów. Na jego cześć nazwano nawet asteroidę – 5079 Brubeck.

Dave Brubeck zmarł 5 grudnia 2012 roku w Norwalk w stanie Connecticut na atak serca, zaledwie jeden dzień przez 92 urodzinami. ●



Pamiętki

„Nie zrozumie się Ameryki, nie rozumiejąc jazzu i nie zrozumie się jazzu, nie rozumiejąc Dave’a Brubecka”. Te słowa prezydenta Baracka Obamy kapitalnie określają rolę i pozycję zmarłego w roku 2012 artysty. Przypadająca 6 grudnia 2020 roku setna rocznica jego urodzin uczczona została kilkoma interesującymi wydawnictwami. Zarówno nowymi, jak i wyciągniętymi z archiwów.

Dave Brubeck – *Lullabies*

Wydawnictwo Verve przygotowało już na początek listopada solowy album pianisty z niepublikowanymi dotąd nagraniami. Są to utwory zarejestrowane podczas ostatniej sesji nagraniowej artysty.

Lullabies, bo tak właśnie zatytułowana została płyta, nagrana została w marcu 2010 roku, zaledwie niecałe trzy lata przed śmiercią muzyka. Krążek zawiera piętnaście utworów i pomyślany został przez samego Brubecka jako prezent dla wnuków. Stąd też wziął się taki, a nie inny zestaw zarejestrowanych kompozycji, w znacznej części składający się z popularnych klasyków i piosenek dla dzieci. Słuchacze znajdą wśród nich między innymi *Over the Rainbow*, *Danny Boy*, *When It’s Sleepy Time Down South* czy też *Kotysankę* Johannesa Brahmsa. Nie zabrakło także dzieł samego Brubecka: *Going to Sleep*, *Lullaby for Iola*, *Koto Song*, *Softly*, *William*, *Softly* i *Briar Bush*.

Jeżeli *Lullabies* ma być przykładem rodzinnego muzykowania, to można tylko pozazdrościć rodzinom, które miały możliwość posadzenia przed klawiaturą takiej klasy pianisty. Delikatne, spokojne, acz wcale nie smutne, za to fantastycznie dobrane i uzupełniające się utwory. Dość krótkie – Brubeck nie „rozgaduje się” w interpretacjach. Cała płyta trwa niespełna trzy kwadranse i tylko *Koto Song* wyłamuje się z czasowego schematu



Dave Brubeck – *Lullabies*
Verve, 2020

i przekracza cztery minuty. Notabene to jeden z moich ulubionych utworów Dave’a Brubecka. Na *Lullabies* umieszczony jest na centralnym – i to nie tylko dosłownie – miejscu. Jest wręcz kwintesencją piękna.

Wiele wskazuje na to, że owa sesja nagraniowa 91-letniego wówczas Dave’a Brubecka miała mieć charakter czysto prywatny, a niespodzianka miała pozostać w rodzinnym gronie. Na szczęście dziś wszyscy mogą zachwycać się tym intymnym i, jak się okazało, późnym upominkiem.

Dave Brubeck Quartet – *Time OutTakes*

Dokładnie w dniu urodzin Dave’a Brubecka zainauguruje swoją działalność wydawnictwo Brubeck Editions. Rodzinna inicjatywa bliskich pianisty. Pierwsza zaprezentowana przez nowego wydawcę płyta zawiera nagrania z sesji, podczas której zarejestrowany został kultowy album *Time Out*. Obok pięciu alternatywnych wersji utworów z oryginalnego wydania płyty album zawiera również dwie kompozycje, których w edycji z roku 1959 w ogóle nie było.

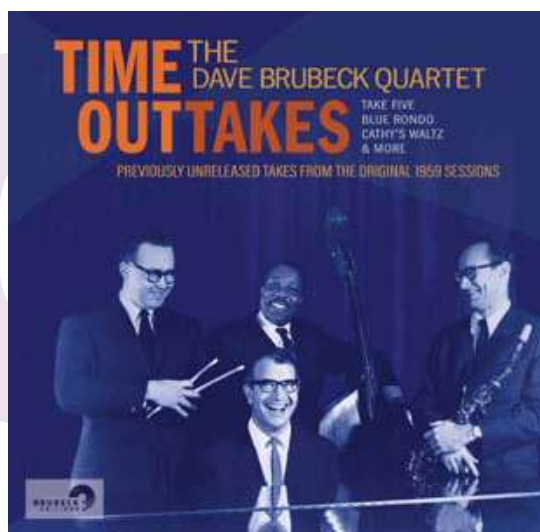
Taśmy z sesji nagraniowej spoczywały sobie spokojnie w zbiorach Archiwum Dave’a Brubecka i przyciągnęły najpierw uwagę biografów artysty przygotowujących publikacje na stulecie jego urodzin, a następnie synów pianisty. Brytyjskie tournée pod hasłem *Brube-*

cks plays Brubeck pozwoliło zapoznać się drugiemu jazzowemu pokoleniu Brubecków ze znalezionym materiałem i wybrać fragmenty do zaprezentowania. Słuchacze różnie odnoszą się do „wykopalisk” z dawnych sesji nagraniowych, które często rzeczywiście wydawane są bez głębszej refleksji co do ich artystycznej wartości. W przypadku *Time OutTakes* można śmiało stwierdzić, że otrzymaliśmy wydawnictwo zdecydowanie wartościowe i warte uwagi. Odsłaniające kulisy powstania jednego z najsłynniejszych wydawnictw w historii jazzu.

Pierwsze pięć nagrań odzwierciedla kolejność utworów z wydania oryginalnego. Już zaczynające całość *Blue Rondo à la Turk* intryguje solówkami Brubecka i Desmonda. *Strange Meadowlark* zagrany jest nieco delikatniej, a w solu saksofonu odnaleźć można cytaty ze standardu *Bewitched, Bothered, and Bewildered*. Niewątpliwym hitem jest opublikowany jeszcze przed premierą *Take Five*, w którym chyba najwyraźniej słychać odstępstwa od powszechnie znanej wersji – szczególnie w linii perkusji. Piątkę alternatyw zamyka przepiękna wersja *Cathy’s Waltz*.

Nie ma na opisywanym tu tegorocznym wydawnictwie *Pick Up Sticks* ani *Everybody’s Jumpin’* – w ich przypadku, jak się okazuje, wystarczył tylko jeden „tejk”. Za to możemy zapoznać się z dwiema innymi kompozycjami niewłączonymi ostatecznie w skład pierwotnej edycji. *I’m In a Dancing Mood* jest jedynym nagraniem, którego autorstwo nie należy do członków kwartetu. Z kolei *Watusi Jam*, który jak podaje wydawca, nie był nawet opisany na archiwalnych taśmach, okazał się pewnego rodzaju wprawką, nagrałą w triu bez Paula Desmonda. Impresją bazującą na utworze *Watusi Drums*, który wydany został na koncertowym albumie z tego samego roku *Dave Brubeck Quartet in Europe*.

Trzeba nieco przyzwyczaić się do zawartości tego albumu. W pierwszym momencie szokować może zwłaszcza inne ujęcie przeboju wszechczasów *Take*



Dave Brubeck Quartet – *Time OutTakes*
Brubeck Editions, 2020

Five. Jednak odkrywanie alternatywnych meandrów *Time OutTakes* z każdym kolejnym przesłuchaniem sprawiać zaczyna coraz większą satysfakcję. A przy okazji można powrócić do klasycznej wersji tej cały czas fantastycznej płyty.

Stulecie Dave’a Brubecka uświetniły więc dwa interesujące wydawnictwa muzyczne. Na początku roku 2020 ukazała się również biografia artysty (o książce więcej na następnych stronach tego numeru *JazzPRESS-u*). Poszukiwaczom oryginalnych memorabiliów można zasugerować jeszcze inny oryginalny zakup. Na sprzedaż wystawiony został bowiem... dom Dave’a Brubecka. Znajdu-

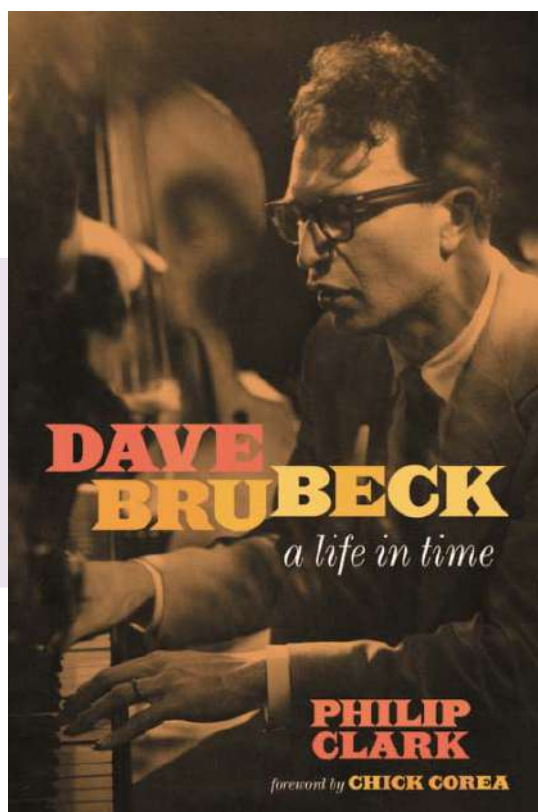
jąca się w Wilton w Connecticut nowoczesna (według standardów z roku budowy – 1963) rezydencja o powierzchni niemal 600 metrów kwadratowych. Zaprojektowana została według wskazań samego Brubecka, który mieszkał tam przez niemal 50 lat. Zainteresowani muszą liczyć się z wydatkiem prawie 3 milionów dolarów amerykańskich. Polecamy również. ●

Krzysztof Komorek

Philip Clark – *Dave Brubeck: A Life in Time*

Philip Clark to postać znacząca w świecie jazzowej żurnalistyki. Jego teksty publikowane były w takich tytułach, jak *The Wire*, *Gramophone*, *Mojo*, *Jazzwise*, *Spectator*, *Guardian*, *Financial Times* (trzy ostatnie, choć kojarzone z zupełnie inną, „przyziemną” tematyką, prowadzą znaczące sekcje poświęcone kulturze). W roku 2003 Philip Clark przygotowując materiał dla *The Jazz Review*, towarzyszył Dave’owi Brubeckowi w jego tournée po Wielkiej Brytanii. Clark nie znalazł się tam przypadkiem. Jeszcze jako student konserwatorium nawiązał – w roku 1992 – kontakt z Brubeckiem i stale z nim korespondował. Dziesięć dni spędzonych z artystą i towarzyszącymi mu osobami w luksusowym autokarze w trakcie podróży pomiędzy miejscami kolejnych występów dało Clarkowi możliwość – jak sam przyznaje – skompletowania materiału daleko przekraczającego potrzeby tekstu, jaki u niego zamówiono. Napisanie

książki stawało się więc oczywistym wyjściem dla zagospodarowania pozyskanych informacji. Autobusowe rozmowy nie były oczywiście jedynym źródłem dla Philipa Clarka. Wydanie biografii poprzedziły kolejne lata kwerendy, rozmowy z bliskimi i współpracownikami Dave’a Brubecka, a także kolejne spotkania z samym artystą. Całość ujrzała światło dzienne dopiero na początku tego roku i – w pozytywnym znaczeniu – zaskoczyła niczym najlepsze albumy samego Brubecka. Ot, chociażby faktem, że Philip Clark całkowicie dał sobie spokój z chronologicznym trybem opowieści. Datę i miejsce urodzenia swojego



Philip Clark – *Dave Brubeck: A Life in Time*
Da Capo Press, 2020

bohatera wspomina Clark dopiero w połowie ósmego rozdziału. Książka rozpoczyna się od pierwszego spotkania z głównym bohaterem, a dziesiątka rozdziałów wywodzi narrację z kolejnych rozmów, jakie miały miejsce.

Można się w trakcie lektury wielokrotnie przekonać, że Philip Clark lubi nieszablonowe rozwiązania. Choćby takie, jak nadanie poszczególnym rozdziałom tytułów zapożyczonych z klasycznych dzieł literatury amerykańskiej, uzupełnionych w każdym przypadku mottem wziętym z przywołanych książek. Te literackie zabawy i niestandardowy sposób opowiadania

stanowią niewątpliwą, dodatkową zaletę publikacji, obok tej podstawowej, jaką jest dokładne przeświecenie kariery Dave'a Brubecka. Bowiem właśnie na artystycznym aspekcie jego życia skupia się Clark. Zresztą Brubeck, żonaty z tą samą kobietą przez sześć dekad, unikający skandali, nie dał raczej przyczynków do pisania o nim w tonie taniej sensacji.

Mocno zagłębia się natomiast biograf w twórczość Brubecka, nie brakuje więc w książce sensacji muzycznych, jak choćby dokładnie opisanych kulis słynnej sesji nagraniowej albumu *Time Out*, ze szczególnym uwzględnieniem prac nad późniejszym jazzowym „przebojem” *Take Five*, który jak się okazuje, powstawał w wielkich męczarniach. Inną ciekawostką jest opis negocjacji z Columbia Records w sprawie wydania rzeczonego albumu. Wszystko to, co dziś poczytywane jest za odkrywcze i wybitne w *Time Out*, przez dział marketingu wytwórni uznane zostało za „obciążenie”, a konkluzją było zalecenie, by wydanie płyty zarzucić. Z kolei rodzi mi czytelnicy znajdą w książce obszerne fragmenty poświęcone wspominatej do dziś pierwszej wizycie Dave'a Brubecka w Polsce.

Clark nie zapomina całkowicie o Brubecku jako osobie, mocno akcentując chociażby twardy sprzeciw artysty wobec rasizmu, akcentowany przez całe życie, niejednokrotnie przekładający się na konkretne finansowe straty. Kapitalna książka. Znakomita. Czterysta pięćdziesiąt stron (z niewielkim okładem) kipi wręcz od informacji. Wprawdzie publikacja Clarka nie zawsze jest łatwa w lekturze, bowiem autor – wykształcony muzyk – niejednokrotnie ucieka w fachowe analizy kompozycji Brubecka, ale z pewnością warto podjąć ten trud. *Dave Brubeck: A Life in Time* po prostu trzeba przeczytać. Bravo! Clark! ●

Krzysztof Komorek

That's NYC jazz, Babe



fot. Kasia Idzikowska

Sesja fotograficzna Igmar Thomas' Revive Big Band w studiu nagrań Bunker w Nowym Jorku. W składzie szesnastoosobowego zespołu między innymi gitarzysta Mark Whitfield, trębacz Jumaane Smith, saksofoniści Brent Birkhead i Brian Landrus oraz gość specjalny – gwiazda jazzowej trąbki Nicholas Payton. To właśnie on w dyskusji z Igmarem Thomasem – trębaczem, kompozytorem, szefem zespołów Lauryn Hill i Nasa. ●

Kasia Idzikowska

Archiwum Ad Libitum

Filmy, nagrania audio, zdjęcia i plakaty związane z Festiwałem Muzyki Improwizowanej Ad Libitum zostały udostępnione na specjalnie w tym celu stworzonym portalu internetowym archiwum.ad-libitum.pl.

Przez 15 lat istnienia festiwalu Ad Libitum na koncertach, warsztatach, wykładach pojawiło się ponad 350 artystów, odbyło się 140 prawykonań. Wśród gości festiwalu znaleźli się tak wybitni improvizatorzy, jak Lawrence D. Butch Morris, Anthony Braxton, Mis-

ha Mengelberg, Han Bennink, Barry Guy, Maya Homburger, Alexander von Schlippenbach, Peter Brötzmann, Evan Parker, Maja Ratkje, Iva Bitová, Joëlle Léandre, John Tilbury, Eddie Prévost, Paolo Pandolfo, w tym również polscy – od Tomasza Stańki do Rafała Mazura, a wśród artystów innych dziedzin – Mirosław Bałka. Na scenie Ad Libitum wystąpiły legendarne orkiestry – London Jazz Composers', Globe Unity oraz zespoły – Warsztat Muzyczny, Kawalerowie Błotni, Kwartludium, Phonos

ek Mechanes, Sejneńska Spółdzielnia Jazzowa, Blue Shroud Band, RGG.

Najciekawsze nagrania koncertów ze wszystkich edycji festiwalu można oglądać dzięki stronie www.archiwum.ad-libitum.pl. Wśród materiałów znajdują się między innymi filmy uznanego dziś reżysera-dokumentalisty Tomasza Knittla, na których utrwalono nadzwyczajne spotkania muzyków (np. Szabolcs Esztényi, Axel Dörner i Mikołaj Trzaska) we wspólnych improwizacjach. ●

Hradecký slunovrat czeka

Do 31 grudnia muzycy i zespoły mogą się zgłaszać do konkursu selekcyjnego wykonawców, którzy wystąpią w przyszłym roku na scenie Welcome podczas czeskiego festiwalu Hradecký slunovrat. Zgłoszenia przyjmowane są mailowo na adres welcome@hradeckyslunovrat.cz. Organizatorzy zapraszają do konkursu zespoły oraz autorów wszystkich gatunków muzycznych. Festiwal odbywa się w pięknej scenerii zamku w miejscowości Hradec nad Moravicí w Czechach, a jego ósmą edycję zaplanowano w końcówce czerwca 2021 roku.

Scena Welcome, jako jedna z trzech scen muzycznych w ramach festiwalu Hrade-

cký slunovrat, tradycyjnie już jest doskonałą okazją dla czeskich i zagranicznych zespołów do zaprezentowania własnej twórczości. Jej celem jest odkrywanie interesujących początkujących, jak również dłużej występujących artystów różnych gatunków muzycznych. Na podstawie konkursu organizatorzy wyłaniają co roku 14 zespołów, które otrzymają zaproszenie do wystąpienia na festiwalu.

Od 2019 roku festiwal Hradecký slunovrat wydaje utwory każdego z 14 wybranych zespołów na specjalnym albumie kompilacyjnym, którego realizacji podjęło się czeskie wydawnictwo Indies Scope. Organizatorzy festiwalu planują

zachowanie wszystkich tych form wsparcia zespołów wybranych na scenę Welcome również w 2021 roku.

Festiwal Hradecký slunovrat współdziała z festiwalami partnerskimi, takimi jak Boskovice – festiwal dla dzielnicy żydowskiej, Letnia Szkoła Filmowa Uherské Hradiště, Freedom fest lub Polskie Dni w Ostravie – więc artyści sceny Welcome mają też szanse na otrzymanie zaproszeń do wystąpienia podczas tych kolejnych wydarzeń. Jeden z 14 zespołów, który tradycyjnie wybiorą sami organizatorzy festiwalu Hradecký slunovrat, otrzyma zaproszenie do wystąpienia na scenie głównej festiwalu w 2022 roku. ●

JAKUB PAULSKI TRIO – *PRELUDIUM*



Trzeba dać słuchaczowi wybór

Jakub Paulski – warszawski gitarzysta i kompozytor młodego pokolenia. Współpracownik artystów z różnych środowisk – teatralnego, muzyki klasycznej i rozrywkowej. Ukończył studia w Akademii Muzycznej w Katowicach oraz w Bydgoszczy. Lider autorskich projektów, m.in. Jakub Paulski Quartet, Opowieści Improvizowane i Jakub Paulski Trio, które tworzy wraz z kontrabasistą **Francisz-**

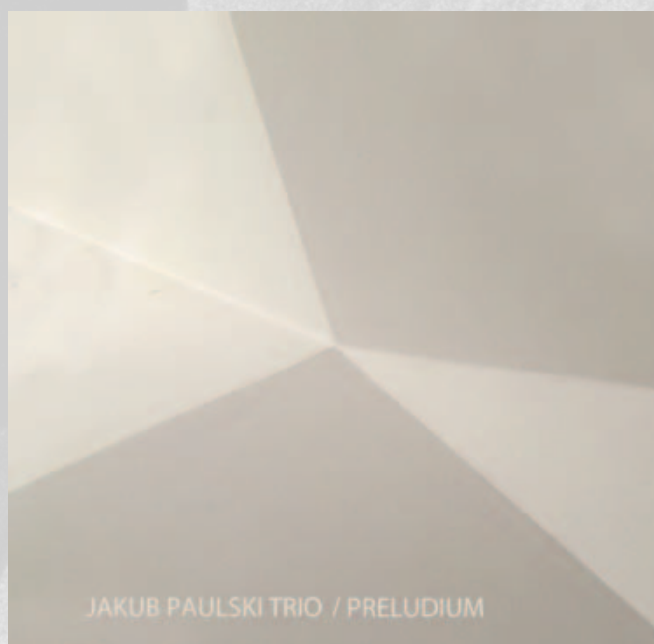
kiem Pospieszalskim i węgierskim perkusistą **Péterem Somosem**. Trio zwyciężyło w konkursie Jazz Juniors 2019. Wydana w tym roku debiutancka płyta tria *Preludium* składa się z siedmiu kompozycji autorstwa lidera. Krajowa premiera odbyła się 1 października w warszawskim Promie Kultury Saska Kępa, zaś międzynarodowa – 23 lipca, podczas festiwalu More & Jazz Festival w Chorwacji.

Aya Al Azab: Jak odnajdujesz się w nowej rzeczywistości, w której kultura nie należy do priorytetów, znalazła się wręcz gdzieś na samym końcu?

Jakub Paulski: Adaptuję się. W marcu, kiedy pandemia się zaczęła i wszystko zaczęło się walić, rozszerzyłem swoje możliwości – założyliśmy razem z żoną Fundację Razem Dla Sztuki, aby móc pozyskiwać wsparcie na nasze działania artystyczne. Póki co – odpukać – jest co robić, ale oczywiście martwię się, bo widzę, że sytuacja i nastroje wokół się pogarszają.

Wydanie albumu to pod kątem promocyjnym dość ryzykowne posunięcie w czasie pandemii...

Wydawanie albumu, w moim przypadku, oznacza przeszkody i trudności [śmiech]. Pandemia oczywiście dorzuciła swoje trzy grosze, może nawet i osiem. Ale z natury jestem romantykiem i podoba mi się ta walka. Pandemii zawdzięczam – jeśli mogę tak powiedzieć – że wydałem płytę niezależnie, z własną wizją od okładki po teaser albumu, z ludźmi, którym zależy na tym projekcie. Moja siostra Ewa Jaźwińska stworzyła



Agorą Digital Music i muszę przyznać, że taka hybryda sprawdza się dobrze. Promocyjnie oczywiście działania są utrudnione, czasem nieskuteczne, ale to zmusza mnie do szukania nowych rozwiązań, aby dotrzeć do słuchacza i rozszerzać krąg fanów.

Kontrabasistę Franciszka Pospieszalskiego i perkusistę Pétera Somosa zaprosiłeś do współpracy, ponieważ grali ze sobą wcześniej i dobrze się znali, więc gwarantowali zgraną sekcję rytmiczną? Jako kompozytor dałeś im szansę do pełnego zaprezentowania się.

Trio to był odpoczynek od kwartetu

cały koncept graficzny i grafikę płyty oraz nawiązującą do tego animację poklatkową, mój przyjaciel Wojtek Piotrowski stworzył wideoklip, a Sisi Cecylia zrobiła wspaniałą sesję zdjęciową. Wspomagam się jedynie w obszarze dystrybucji w kanałach digital

Podoba mi się w tym triu, że się nie spieszyliśmy. Gramy ze sobą od 2017 roku, w którym to, po wygaśnięciu kwartetu, Franek Pospieszalski polecił mi Pétera Somosa. Nawet nie byłem świadomy, że grali ze sobą wcześniej. Nie nastawiałem się

na to, że muszę stworzyć zespół, po prostu spotkaliśmy się na pierwszą próbę i od tego się zaczęło... Od początku starałem się dawać Frankowi i Péterowi jak najwięcej przestrzeni. Cieszę się, bo korzystają z niej i w ramach moich utworów mogą pokazać część swojego talentu.

Trio można traktować jako kontynuację drogi obranej wcześniej z kwartetem działającym pod twoim nazwiskiem?

Nie chciałem kopiować, tylko stworzyć coś, co wyjdzie ode mnie, dlatego narzuciłem sobie intuicyjny i improwizowany sposób komponowania

Trio to był odpoczynek od kwartetu. Potrzebowałem w tamtym czasie zdystansować się od tego, co graliśmy w kwartecie, przemyśleć moje postrzeganie muzyki. Ten czas był potrzebny, aby pojawiło się miejsce na nowe pomysły i nowe podejście do zespołu, no i w efekcie narodziny tria.

Zdobyliście nagrodę Grand Prix konkursu Jazz Juniors 2019. Nagraliście wspólnie album *Preludium*, koncertujecie, także za granicą. Czy można zatem spodziewać się, że trio będzie teraz głównym twoim zespołem? Macie plany wykraczające poza tę jedną płytę?

Plany są dwutorowe, w przyszłym sezonie będziemy kontynuować promowanie płyty *Preludium*. Ale też w następnym roku premierę będzie miała nowa formacja – Jakub Paulski Trio plus 2, koncertowa premiera albumu odbędzie się na Jazz Juniors

2021, w ramach nagrody przełożonej z 2020 roku. Płytę będziemy rejestrować we włoskim studiu Tube Recording Studio, zaś wydana zostanie dla włoskiej wytwórni Emme Record Label. Będą zatem funkcjonować dwa odrębne „tria”, a to dopiero początek planów...

Kompozycje na albumie *Preludium* poprzez zastosowane kontrasty wywołują poczucie niepokoju. Taki był zamysł kom-

pozytora czy ja, jako odbiorca, dopisuję im takie znaczenie pod wpływem sytuacji w otaczającym nas świecie? Co sądzisz o takim „drugim życiu” dzieła po tym, jak oddajesz je słuchaczom?

Utwory były skomponowane przed pandemią, więc myślę że to zbieg okoliczności. Nie mam nic przeciwko takim przekształceniom, w końcu każdy odbiera muzykę w sposób indywidualny i cieszy mnie, że odnalazłaś takie analogie. Dzięki temu muzyka staje się żywa i aktualna.

A na ile chciałbyś, by słuchacz wiedział, co chciałeś przekazać?

Myślę, że trzeba dać słuchaczowi wybór. Ja jako twórca będę dbał o dzieło od jego koncepcji po ostatni element realizacji – tak już mam, lubię kiedy o utworze można opowiedzieć historię lub kiedy płyta

niesie jakiś przekaz w ramach określonej koncepcji. Zaś słuchacz może zdecydować, czy chce skonfrontować swoje odczucia z informacjami dostępnymi o utworze.

Pamiętam z czasów licealnych, kiedy tata zabierał mnie na koncerty Warszawskiej Jesieni czy jak jeździliśmy na Musica Genera do Szczecina. Podczas słuchania tych koncertów miałem w głowie niesamowite plastyczne wizje, odbiór był bardzo żywy. Były to jedne z bardziej inspirujących muzycznych doświadczeń z czasów młodości. I wcale nie sięgałem po opisy utworów.

Informując o nowej płycie, wymieniałeś skrajne pod względem stylu i epok wpływy – Jimiego Hendrixa, Billa Frisella, Dymitra Szostakowicza i Henryka Wieniawskiego. Jak przy tak różnych inspiracjach udaje ci się stworzyć własny język muzyczny?

Tak jak powiedziałaś, są to inspiracje – bardzo głęboko zakorzenione w moich upodobaniach muzycznych, ale nadal tylko inspiracje. W procesie tworzenia miałem niektóre utwory lub zaobserwowane środki z tyłu głowy. Nie chciałem kopiować, tylko stworzyć coś, co wyjdzie ode mnie, dlatego narzuciłem sobie intuicyjny i improwizowany sposób komponowania – nagrywałem swoje improwizacje – potem odsłuchiwałem i wybierałem najlepsze pomysły, łączyłem je ze sobą. Tak powstało całe *Preludium* i *In Bb*. A czy stworzyłem swój własny język? O tym nie myślę, bo wiem, że proces twórczy był szczery i pochodził z improwizacji.

Jako gitarzysta w komponowaniu i wykonywaniu poszukujesz granic swojego instrumentu?

Tak, nieustannie. Uwielbiam gitarę, to taki abstrakcyjny, zaklęty, odrębny i nielogiczny świat. Cały czas próbuję przenosić pomysły i rozwiązania z innych instrumentów – czy to frazę saksofonową, czy fortepianową – ten proces przetwarzania jest bardzo inspirujący i fascynujący, chyba właśnie tym jest poszerzanie granic. Drugą sprawą jest czerpanie z literatury i sztuki – ale to już pewnie temat na inną rozmowę...

Mieliście wiele planów koncertowych. W jakim stopniu udało wam się je zrealizować? Czy promocja płyty będzie kontynuowana w najbliższym czasie? A może przejdziecie, jak większość artystów, do internetu?

Tak, wiele koncertów zostało odwołanych. Cieszę się, że udało się zagrać premierę na festiwalu More & Jazz w Chorwacji i na wspaniałych polskich festiwalach: Jazztrzębie, Jazz w Ruinach i Jazz Jantar – wielkie podziękowania dla organizatorów, którzy są gladiatorami, którzy walczą z wszystkich sił o to, by koncerty się odbyły, i nie rezygnują.

Reszta musi poczekać do 2021 roku. W obecnym czasie jestem zajęty realizacją swojego pierwszego festiwalu Wesoła Jazz Festiwal i szykowaniem Solaris Project na rok 2021. Na trio przyjdzie czas, ale czuję, że będzie trzeba przygotować coś nowego w „nowych czasach” – coś więcej niż stream i coś więcej niż sam koncert. Co to będzie? Czas pokaże, ale jestem zmotywowany do dalszych działań! ●

MAREK NAPIÓRKOWSKI & ARTUR LESICKI – NOCNA CISZA

Częstka świątecznej magii

Jest ich dwóch. Grają na gitarach. Z niemałym sukcesem dali o sobie znać pięć lat temu, kiedy albumem *Celuloid* złożyli hołd polskim kompozytorom muzyki filmowej. Płyta ta była nominowana do nagrody Fryderyk 2016 jako Album Roku. **Marek Napiórkowski i Artur Lesicki** – przyjaciele ze

szkolnych lat – powracają z drugim wydawnictwem. Tym razem jednak jest to materiał mocno związany z cza-

sem świątecznym. Muzycy na warsztat wzięli świąteczne melodie – kolędy, które zaaranżowali w otwartej formule, wzbogacając zapisane tematy o improwizacje. Jak twierdzą, zaaranżowane przez nich melodie są uniwersalne i tak piękne, że można ich słuchać przez cały rok. Kiedy wybrali repertuar, pracowali nad nim osobno, po czym dopracowywali tak, by całość brzmiała świeżo, a przede wszystkim jak ich muzyka. Pomysły na opracowanie poszczególnych melodii pojawiały się nierzadko poprzez emocjonalne skojarzenia związane ze wspomnieniami dotyczącymi danej kolędy i ciepła spędzonych z bliskimi świąt. Gitarzyści na nowo odczytują znane nam melodie, nie odrzucają przy tym ich prostoty, pokazując, że to w niej tkwi ich piękno.

Mery Zimny: Skąd pomysł na kolędy?

Artur Lesicki: Mówi się żartem, że każdy artysta musi kiedyś nagrać płytę z piosenkami świątecznymi... Mówiąc poważnie, początkowo szukaliśmy inspiracji w estetyce ludowej, myśląc o przełożeniu na język jazzu i brzmień akustycznych tradycyjnych, polskich melodii. Odniesienie do kolęd, pastorałek pojawiło się w tym kontekście, gdyż dokładnie taki jest ich rodowód – ich bazą są często melodie ludowe. Proste, a zarazem piękne i dające ogromne możliwości reharmonizacji. Dopiero późniejsze dopisanie do nich tekstu nadało im znaczenie liturgiczne. Spotykając się z tą materia, doszliśmy do wniosku, że na jej bazie możemy stworzyć muzykę niekoniecznie mającą związki jedynie z okresem świątecznym. Nasze inspirowane kolędami aranżacje są naprawdę inne, bez problemu można słuchać ich przez cały rok.

Co zdecydowało o doborze repertuaru? Sentyment i własne upodobania czy raczej ciekawe możliwości aranżacyjne konkretnych melodii?



jawiło się *Nie było miejsca dla Ciebie*. Wiąże się to z odległym wspomnieniem sytuacji, w których mama zawsze musiała małego Marcuszka wyprowadzać z kościoła, bo się przy tej melodii bardzo wzruszał i zalewał łzami [śmiech].

Świątecznych płyt, przeróżnych aranżacji kolęd jest mnóstwo. Zwrócić uwagę na swoje wydawnictwo w tym natłoku to sztuka. Wy podjęliście podwójne wyzwanie, wydajecie bowiem płytę czysto instrumentalną...

Nasze inspirowane kolędami aranżacje są naprawdę inne, bez problemu można słuchać ich przez cały rok

Marek Napiórkowski: Postępowaliśmy podobnie jak w przypadku *Celuloidu*, poddając aranżacyjnej obróbce tylko te utwory, które dawały nam szansę, by przemówić własnym głosem i stworzyć nowe, ciekawe i niosące emocje miniaturki. Wiedziałem od razu, że chciałbym, by na płycie po-

AL: Czysta forma. Szlachetne brzmienie różnego rodzaju gitar akustycznych, pochodzących z najlepszych światowych pracowni lutniczych... To jest nasza estetyka, chcemy słuchacza z nią zapoznać. Ta płyta była nagrywana na tzw. setkę, czyli graliśmy całe utwory wspólnie w studiu, bez

pomocy żadnej elektroniki. Tak gramy od dawna i uważamy to za nasz atut i coś, co nas wyróżnia.

Lubicie słuchać kolęd i świątecznych melodii? Magia świąt jest dla was ważna?

AL: Magia świąt istnieje, jestem o tym przekonany! Zwłaszcza odkąd mam dwie małe córki i przeżywam z nimi te chwile, chyba nawet intensywniej, niż kiedy sam byłem dzieckiem. Niekoniecznie musi to mieć związek z jakąkolwiek religią. Dla mnie osobiście istnieje jako poczucie wspólnoty, wyjątkowości przebywania razem i obda-

ły przez dziesięciolecia dzięki swojej urodzie. Myśląc o tej muzyce, nie czułem więzi z ich sakralnym wyrazem, a bardziej z siłą tradycji i tym, co zapisane w osobistych wspomnieniach.

Na pewno na tle świątecznych płyt wasze wydawnictwo wyróżnia okładka – zupełnie nieświąteczna. Dlaczego?

MN: Okładkę zaprojektował Macio Moretti, człowiek wielu talentów. Kiedy przyszedł nam do głowy pomysł, by go zaprosić do współpracy, odwiedziłem Macia u niego w domu i długo rozmawialiśmy o koncep-

Gitary akustyczne niczego nie wybaczą

rzania się wzajemnie miłością i prezentami od Mikołaja [śmiech]. Muzyka może być dopełnieniem tych chwil i mam nadzieję, że udało nam się zawrzeć na naszej płycie choć cząstkę tej świątecznej magii.

Czy waszym celem było umilenie słuchaczom świątecznego czasu, czy coś więcej?

MN: Przede wszystkim chcieliśmy nagrać dobrą płytę, taką, do której chce się wracać. Może trudno sobie wyobrazić, że ludzie będą chcieli słuchać tej muzyki poza świątecznym czasem, ale pracując nad płytą, nie myśleliśmy o jej okolicznościowym charakterze. Oczywiście są to utwory świąteczne, ale traktujemy je jako standardy – jako piękne preteksty do improwizacji i próby wzruszenia słuchaczy. To szlachetne melodie, które przetrwa-

cie, także o tym, by na okładce nie było pyzatego Mikołaja albo nas w sweterkach z reniferami. Tak jak muzyka, mimo ewidentnego kontekstu repertuarowego, nie zawiera odgłosów dzwoneczków zawieszonych u sań, tak i okładka jest minimalistyczna i pozbawiona dosłowności. Macio zrobił świetną robotę i stworzył piękną okładkę, podkreślającą intymność przeżycia duchowego podczas kultywowania tradycji.

Pamiętam, Marku, w jednym z wywiadów mówiłeś, że lubisz tworzyć muzykę, która brzmi przystępnie, ale wykonawczo jest trudna. Czy tutaj, w aranżacji było podobnie?

MN: No tak... Trochę się trzeba było napracować, by te opracowania brzmiały naturalnie i swobodnie. Jednak wierzę, że

słuchacz nie musi podczas odsłuchu trzymać za nas kciuków byśmy wszystko ugrali [śmiech]. Informacji muzycznej w tych aranżacjach jest niemało, poza tym gitary akustyczne niczego nie wybaczą – trzeba wszystko, jak mówimy potocznie, docisnąć. Jest na płycie kilka wymagających fragmentów, jak na przykład, przełożone na język gitar, stworzone przez Witolda Lutosławskiego opracowanie kolędy *W żłobie leży* pochodzące ze zbioru *20 kolęd na głos i fortepian* z 1946 roku. To jedyna nie w pełni nasza aranżacja. Po temacie gramy w niej zupełnie otwartą wspólną improwizację, oczywiście utrzymaną w klimacie utworu.

Płyta świąteczna, ale znalazł się na niej akcent, który zauważy każdy miłośnik jazzu – muzyka Krzysztofa Komedy – coś, co wśród kolęd jest trochę niespodziewanym akcentem.

AL: Niespodziewanym, ale niesłychanie ważnym. To bardzo piękna piosenka, zarówno muzycznie, jak i pod względem warstwy tekstowej. Warto się z tym akcentem w spokoju i zamyśleniu zapoznać, korzystając z chwili świątecznego spokoju. Mieliśmy nawet pomysł, żeby tekst autorstwa Wojciecha Młynarskiego umieścić wewnątrz płyty w całości, lecz nieociekony Marcin Kydryński napisał nam tak piękną laudację, że nie oparliśmy się pokusie jej publikacji na okładce płyty. Kompozycja Komedy *Szara kolęda* jest natomiast poddana przez nas istotnym zabiegom aranżacyjnym, z zachowaniem jej pierwotnego ducha, taką przynajmniej mamy nadzieję.

Materiał nagrywaliście w sierpniu. Jak to było pracować i nagrywać kolędy w środku lata?

MN: Przede wszystkim czuliśmy podekscytowanie faktem, że dopisujemy kolejny rozdział do naszej muzycznej historii, a znamy się i przyjaźnimy z Arturem od dziecka. Taka relacja buduje iście rodzinną atmosferę co, jak wierzę, słychać w naszej muzyce. Przez to, że nagrania i poprzedzające je próby odbyły się w sierpniu, doszło do małego zaburzenia czasoprzestrzennego, co w erze pandemii nie wydaje się niczym niezwykłym. Poza tym to płyta jazzowa, na której gramy piękne utwory i sporo improwizujemy – nie ograniczamy się jedynie do wykonania kolęd, ale dopowiadamy do nich swoją historię. ●

fot. Iza Grzybowska





Jan Ptaszyn Wróblewski – Studio Jazzowe Polskiego Radia 1969-1978

Dorobek Studia Jazzowego Polskiego Radia pod dyktando Jana Ptaszyna Wróblewskiego, które działało w latach 1969-1978, został wreszcie zebrany na jednym wydawnictwie. To pięciopłytyowy zestaw, w którym są też późniejsze nagrania saksofonisty. Niemal wszystkie nagrania ukazują się na po raz pierwszy na płytach, a wyboru dokonał sam Ptaszyn.

Ponad cztery godziny w wykonaniu orkiestry, która nie tylko nagrywała w studiu, ale też występowała na festiwalach w kraju, Norwegii, Szwecji, Finlandii, w Niemczech i na Węgrzech. Studio zarejestrowało dla Polskiego Radia 187 utworów, z czego 56 znalazło się na czterech dyskach z boksu. W składzie czołówka polskiego jazzu: Krzysztof Komeda, Zbigniew Seifert, Zbigniew Namysłowski, Wojciech Karolak, Janusz Muniak, Włodzimierz Nahorny, Andrzej Trzaskowski i Tomasz Stańko. Piąta płyta to nagrania kwartetu i sekstetu Wróblewskiego z lat 1979-2017.

Wydawcą jest Agencja Muzyczna Polskiego Radia. Premiera 11 grudnia.



Piotr Schmidt Quartet – Dark Forecast

Dark Forecast to dwunasta autorska płyta trębacza i kompozytora Piotra Schmidta, trzecia nagrana wraz z prowadzonym przez niego kwartetem. Obok lidera tworzą go pianista Wojciech Niedziela, basista Maciej Garbowski i perkusista Krzysztof Gradziuk. Skład poszerzono tym razem o muzyków zza oceanu – kanadyjskiego gitarzystę Matthew Stevensa i amerykańskiego saksofonistę Waltera Smitha III, zaproszonych do sześciu utworów.

Zespół zaprezentował dziewięć kompozycji lidera oraz jego aranże dwóch utworów Krzysztofa Komedy. Według Adama Barucha, którego tekst zamieszczony został wewnątrz okładki, grupa doskonale łączy tradycję jazzowego mainstreamu z bardziej europejskim podejściem. „Choć większość muzyki jest mocno osadzona w pięknie prowadzonych melodiach, jest tu też wiele miejsca na swobodne improwizacje, tak charakterystyczne dla współczesnego polskiego jazzu” – napisał krytyk.

Album 27 listopada wydało SJ Records.

Nowy numer gazety
czeka na Ciebie
w salonach Riff



Minim & Sainkho
– *Earth*

Album kwintetu Minim prowadzonego przez Kubę Wójcika, nagrany z udziałem tuwińskiej artystki Sainkho Namtchylak, to spotkanie dwóch muzycznych światów, połączenie awangardowego jazzu z wokalistyką zakorzenioną w folklorze tuwińskim, amalgamat nowoczesności i syberyjskiej tradycji szamańskiej.

W skład Minim wchodzi: gitarzysta Kuba Wójcik, pianista Kamil Piotrowicz, kontrabasista Andrzej Świąs, perkusista Albert Karch. Z wyjątkiem jednego utworu, z zespołem śpiewa Sainkho Namtchylak. W zamierzeniu lidera album jest muzyczną podróżą pomiędzy kulturą i naturą, w miejsce, w którym współczesność, przeglądając się w swoim dziedzictwie, podejmuje z nim artystyczny dialog. „Uznałem, że właśnie Sainkho świetnie pasuje do zrodzonego w mojej głowie konceptu. Nie znam drugiej takiej artystki, która potrafiłaby swoim głosem wzbudzać tak silne emocje” – mówił Kuba Wójcik.

Wydany przez wydawnictwo KOLD album premierę miał 6 listopada.



Gdańsk, Al. Grunwaldzka 355
Katowice, ul. Krasińskiego 5
Łódź, ul. Piotrkowska 53
Poznań, ul. Zielona 8
Warszawa, Pl. Konstytucji 5
Wrocław, ul. Piłsudskiego 28





Bence Vas & Big Band – *overture et al.*

Bence Vas to mieszkający w Polsce organista grający na hammondzie. Najnowszy jego album *overture et al.* jest piątym w jego dorobku. Płyta zawiera pięć autorskich kompozycji wykonanych przez Bence'a wraz z węgierskim big-bandem, w którego skład weszli głównie muzycy Modern Art Orchestra, pod dyktando Dániela Dinnyésa.

„Muzyka została skomponowana podczas moich pierwszych miesięcy w Polsce w czasie lockdownu. Praca nad nią była swoistym kołem ratunkowym. Zamknięty w domu otoczony przyrodą, obserwując zmiany światła, form, kolorów, starałem się przekształcić swoje wrażenia w obraz dźwiękowy” - tłumaczy Bence Vas. Większość utworów zawartych na płycie ma ścisłą strukturę muzyczną zainspirowaną studiowaniem podstaw techniki kompozytorskiej Bartoka. Album został nagrany w Pannonia Studio - historycznym domu węgierskich produkcji filmowych i muzycznych w Budapeszcie.

Płyta ukaże się nakładem Jazz Sound 10 grudnia.



Jakub Hajdun Trio

Pianista Kuba Hajdun na debiutanckiej płycie nagranej w składzie klasycznego jazzowego fortepianowego tria prezentuje własne interpretacje jazzowych standardów. Towarzyszą mu kontrabasista Janusz Mackiewicz oraz perkusista Roman Ślefarski.

Pianista wybrał standardy legendarnych muzyków, m.in. Billa Evansa, Dizzy'ego Gillespiego, Charliego Parkera i McCoya Tynera, ale nie te najpopularniejsze, tylko rzadziej nagrywane.

Jakub Hajdun jest absolwentem Akademii Muzycznej w Gdańsku (klasy Bogdana Czapiewskiego i Włodzimierza Nahornego). Kilkakrotnie brał udział w warsztatach jazzowych Berry'ego Harriisa we Włoszech. Jest laureatem nagrody indywidualnej na Mezinárodní Hudební Festival – Česká Kamenice 2014 i Ogólnopolskiego Przeglądu Młodych Zespołów Jazzowych i Bluesowych – Gdynia 2017. Przez kilka lat był członkiem big-bandu Jana Konopa. Od 2017 roku prowadzi własne trio.

Płyta ukazała się 24 listopada nakładem Solitonu.



Zdrowych i spokojnych Świąt Bożego Narodzenia
oraz szczęśliwego Nowego Roku 2021
życzą redakcje RadioJAZZ.FM i JazzPRESS



Astigmatic Records, 2020

EABS – *Discipline of Sun Ra*

Drodzy Czytelnicy! Wiecie, że ja wiem, że Wy wiecie doskonale, czym jest EABS. Zatem, z szacunku do Was, nie mam zamiaru marnować linijek tekstu oraz czasu Waszego i mojego na opisywanie drogi, jaką zespół przebył, aby znaleźć się w miejscu, w którym jest teraz. Po Komedzie, słowiańskości i projektach pobocznych EABS biorą się za twórczość Sun Ra. Fundamentem staje się nie tylko jego muzyka, ale także podejście do tworzenia i doskonalenia się. Podobno przygotowując się i nagrywając album *Discipline of Sun Ra*, muzycy EABS mieli trzymać się zasad dekonstrukcji i dyscypliny, czyli krótko mówiąc: po pierwsze – dogłębnie analizować swoich odpowiedników w zespole Sun Ra Arkestra, aby uchwycić istotę ich gry, po drugie – pilnować precyzji i trzymania dyscypliny w trakcie swojego wykonania.

***Uważam że Discipline of Sun Ra,
podobnie jak płyty jej inspiratora,
przetrwa próbę czasu i będzie
brzmiała równie rewelacyjnie
za 10, 20 i 30 lat***



Adam Tkaczyk
adam-tkaczyk@wp.pl

Abstrahując od twórczości Sun Ra – na ogół raczej nie kupuję chwytu pod tytułem „futuryzm” i „kosmiczne brzmienie”. Najczęściej z góry można założyć, że będziemy mieli do czynienia albo z dziwnymi dźwiękami rodem z *Barbarelli* (które starzeją się jak mleko), albo z przestrzennym brzmieniem jak w 2001: *Odysei Kosmicznej* czy *Interstellar*. Często taka sztuczka wystarczy, by wzbudzić zachwyty krytyków.

Pomimo ogromnej i doskonale udokumentowanej na łamach niniejszego periodyku sympatii do muzyki EABS – miałem nieśmiałe obawy co do *Discipline of Sun Ra*. Fakt, przesłanki, że może być dobrze, wydawały się o wiele mocniejsze niż moje złe doświadczenia z futuryzmem: fundament nowego albumu miała być twórczość nie byle kogo – człowieka, którego twórczość w sztuczne chwytu nie uciekała. A i wrocławski sekstet

raz po raz udowadnia swoją klasę, więc na papierze połączenie nie w kij pierdział. W dodatku, jak łatwo wywnioskować, rzucając okiem na listę utworów – projekt to dość ambitny, bo sprintem przebiegający przez ponad 20 lat kariery Sun Ra – od roku 1957 (*Brainville*) aż do 1979 (*UFO*). Niech jednak nikomu przez myśl nie przejdzie słowo „cover” – najczęściej utwory EABS, określane przez nich jako „rekreacje” tych Sun Ra, odlatują dość daleko od oryginałów. Bywa, że punktem wspólnym dwóch identycznie nazwanych utworów jest głównie nastrój, jaki wywołują u słuchacza. I zazwyczaj obydwa są świetne. Moim zdecydowanym faworytem na *Discipline of Sun Ra* jest *The Lady with the Golden Stockings* (*The Golden Lady*) – chyba najnowocześniejszą kompozycją, rekreacją utworu wydanego w 1966 roku, ciągnącą mocno w stronę fusion. Największą kontrą w stosunku do moich obaw o „futuryzm” jest smak i umiar w stosowaniu elektronicznych zabawek i skupienie się na instrumentach klasycznych. Uważam, że dzięki temu *Discipline of Sun Ra*, podobnie jak płyty jej inspiratora, dobrze przetrwa próbę czasu i będzie brzmiała równie rewelacyjnie za 10, 20 i 30 lat. Nikt tutaj nie wariuje i nie dorzuca dźwięków, które za parę

lat będą brzmieć jak modem łączący się z internetem na początku XXI wieku. Pomimo wszystkich wirujących dookoła tekstów o Saturnach, kosmosach i końcach świata brzmienie jest bliższe Ziemi, niż może się wydawać po pierwszym rzucie oka na tytuły utworów. Weźmy np. taki *Neo-Project #2*. Tak, słysząc w tle dziwne świergotanie, jakieś dźwięki mogące równie dobrze pochodzić z filmu *Pan Kleks w kosmosie*, ale stanowią one śladowy smaczek tła, absolutnie nieprzeszkadzający instrumentalistom popisywać się swoimi umiejętnościami. A że te posiadają nieprzeciętne, wiemy nie od dzisiaj. Cały ten „kosmos”

jest szczyptą przyprawy w kotle – dodaje unikatowości i nastraja odbiór muzyki w pewnym kierunku, ale nie stanowi clou utworów.

Chociaż osobiście wyżej stawiam dwie wcześniejsze płyty studyjne EABS, *Discipline of Sun Ra* to kolejne zdecydowane zwycięstwo na ich koncercie. Uwielbiam ich łączenie klasycznego, instrumentalnego jazzowego brzmienia z elektroniką – robią to z dużym wyczuciem i smakiem, nie przesadzając w żadną stronę. A żeby docenić album jeszcze bardziej – polecam przynajmniej raz zrobić sobie sesję porównawczą i puszczać na zmianę oryginalne nagrania Sun Ra Arkestra i rekreacje EABS. ●

R

E

K

L

A

M

A



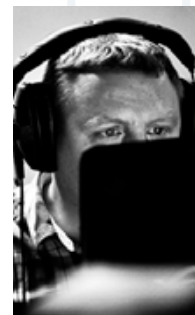
Grajcie z nami

Związek Artystów Wykonawców

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

EABS – *Discipline of Sun Ra*

Rafał Garszczyński
rafal@radiojazz.fm



Zespół EABS (ten większy) i Błoto, jego edycję w zmniejszonym do kwartetu składzie uważam za jedno z najciekawszych polskich muzycznych zjawisk ostatnich lat. Miałem co prawda przez chwilę wątpliwości w momencie ukazania się *Slavic Spirit*, jednak dziś, po dwu doskonałych albumach kwartetu i nowości poświęconej muzyce Sun Ra, już wiem, że muszę wrócić do *Slavic Spirit* i zrozumieć również ten album.

Najnowszy album EABS – jeśli dobrze liczę, trzeci w ciągu ostatnich 12 miesięcy, poświęcony jest kompozycjom, a przede wszystkim nowoczesnemu, elektronicznemu wcieleniu ducha wielkiego jazzowego szamana Sun Ra. Album powstał, zgodnie z deklaracją muzyków umieszczoną na okładce, za zgodą Sun Ra Arkestry i zarządzającego spuścizną po twórcy wszystkich nagranych na płycie utworów. Kosmiczną stylistykę Sun Ra i jego Arkestry, intergalaktycznej, pozaziemskiej i każdej innej, kupuję jedynie w części. A nawet ta część, która przekonuje mnie muzycznie, ciągle budzi wątpliwości, czy my,

Ziemiańskie nie jesteśmy aby przedmiotem jakiegoś pozaziemskiego żartu muzycznego i czy oryginalne nagrania Sun Ra – przynajmniej te powstałe w latach sześćdziesiątych i później – nie są jakimś fikuśnym żartem.

Jednak z pewnością nagranie EABS jest zupełnie poważne i nawet gdyby nie było inspirowane muzyką Sun Ra, byłoby równie ciekawe. Spodziewałem się po tym albumie trochę więcej szaleństwa, czegoś w rodzaju nałożenia dynamiki i chęci do muzycznych eksperymentów muzyków EABS na nieprzewidywalność i zupełne oderwanie od reguł, z których znany był Sun Ra. Tego w muzyce zawartej na *Discipline Of Sun Ra* nie odnalazłem. Może to nawet i dobrze, bo wtedy powstałaby mieszanka wybuchowa, być może trudna do strawienia. Jak na połączenie EABS i Sun Ra ten album brzmi zaskakująco konwencjonalnie i dość przewidywalnie, co nie jest w żadnym wypadku jego wadą.

Album *Discipline Of Sun Ra* jest twórczym przetworzeniem muzyki Sun Ra, tak jak *Repetitions* było

najciekawszym od lat i być może najbardziej do dziś nowoczesnym przetworzeniem muzyki Krzysztofa Komedy. Choć EABS zdecydowanie bardziej odeszli od Komedy niż od Sun Ra, to jednak w obu przypadkach udało się pogodzić współczesne brzmienia z duchem muzyki oryginałów.

Lubię, kiedy młodzi muzycy pokazują, że znają się na dorobku starszych mistrzów. Nie lubię jednak, jeśli udają i starają się być lepsi od nich. Dlatego nie przepadam za wszelkimi pseudonurtami muzycznymi, których nazwy rozpoczynają się od „neo”, może za wyjątkiem neoswingu, ale to dlatego, że mało nagrań z lat trzydziestych ubiegłego wieku jest na tyle dobrych technicznie, żeby dało się ich słuchać dla przyjemności, a nie tylko w związku z badaniami archeologicznymi historii muzyki. EABS nie zajmuje się archeologią, ani nawet wspominaniem fajnej muzyki sprzed lat. Dla nich dzieła wielkich mistrzów są tworzywem i inspiracją do tworzenia czegoś nowego. Jak dla mnie mogą improwizować na żywo (to robią częściej w kwartecie) albo przygotowywać przeróbki czegokolwiek.

Robią to po swojemu, mają doskonały warsztat, ciekawe pomysły i rozpoznawalne brzmienie. Z wielkim wyczuciem formy łączą tradycję z nowoczesnymi instrumenta-

mi i efektami specjalnymi. Tworzą muzykę, która doskonale zniesie próbę czasu, mimo zastosowania sporej ilości elektroniki, która lubi starzeć się nieciekawie. Dla muzyków EABS elektronika jest instrumentem jak każdy inny – nie służy do popisywania się, tylko do wyrażania własnej twórczej myśli i inwencji. Rok 2020 to rok EABS i Błoto. Do końca roku już chyba nikt nie zdoła im dorównać.

Dodatkowe gratulacje należą się wytwórni Astigmatic za starannie przygotowane techniczne, kreatywne projekty graficzne i nietypowe podejście do technik druku. Doceniam ludzi, którzy traktują produkt jako całość, dbając o każdy szczegół, nie tylko dźwiękowy, ale też wizualny. Uważam, że wszyscy, którzy chcą na swojej muzyce zarobić trochę więcej niż głołdowe stawki z serwisów streamingowych, na które mam alergię, powinni o tych niewielu zapaleńców, którzy chcą kupić płytę i mieć ją w swoich zbiorach, zadbać szczególnie. Nie jest nas wielu, ale jeśli mamy ciągle na płyty wydawać nasze pieniądze, muszą być nie tylko doskonałe muzycznie, ale też piękne wizualnie. Dlatego wszystkim znajomym na święta kupię którąś z płyt EABS vel Błoto, albo inną z wydanych w tym roku przez Astigmatic (na przykład *Pol-skę* Piotra Damasiewicza). ●



Krzysztof Puma Piasecki & Adam Wendt – *We See The Light 59/62*

Soliton, 2020

Płyta live nagrana u progu narodowej koronahisterii. Gitara, saksofon i pustka na sali jazzowego klubu, jak i za oknami. Jak Państwo myślą, jaka muzyka układa się pod palcami w takich warunkach? W przypadku gitarzysty Krzysztofa Puma Piaseckiego i saksofonisty Adama Wendta – chłodna, ascetyczna, złowróżbna mieszanka. Niechybnie mocą tego albumu jest ilustracyjne współgranie czasami ambientowej, czasami jazz-rockowo drapieżnej gitary, z przenikliwością, smętkiem i surowością saksofonu.

Powagę chwili oddaje jednorazowa, refleksyjna melorecytacja (Jana Nowickiego), a ulicznego szwungu dodaje rap przepuszczony

przez megafonowy przester (Eskaubei). Warto wspomnieć, że i dojrzałe słowa interpretowane przez Nowickiego skreślił ów raper. Dopiero w siódmej, delikatnej kompozycji (*Don't Let The Sun Go Down* – nie, nie jest to cover *I Won't Let The Sun Go Down On Me* Nika Kershawa!) odczuwamy nieco ciepła, mocno już zziębnięci dotychczasowym soundtrackiem do szarej, opresyjnej rzeczywistości. Po nagłej wolcie (trochę klaustrofobicznym *To Stay Alive*) otrzymujemy chilloutowe *Not Far From Here*, a chilloutowe również za sprawą lekkiej elektro-perkusyjnej pętli, którą na stół mikserski podsuwa Eskaubei (jest to jeden z trzech loopów, którymi artysta współcześnie omawiany tu album).

Końcówka płyty to powrót do przekazywania dźwiękiem emocji niepokoju. Końcowe tytułowe *We See The Light* to podkład, któremu wcześniej towarzyszyła recytacja Jana Nowickiego (jako *I See The Light*), a tutaj zamiast niej otrzymujemy powtarzany w różnych językach tekst autorstwa Adama Wendta. I nawet jeśli bije z niego pozytywny

przekaz, to słuchacz pozostawiony jest w rozbiściu.

We See The Light 59/62 to w mojej ocenie jedna z perełek dokumentujących szczególnie moment w historii. Mam podejrzenia, że do ostatniej chwili sami artyści nie wiedzieli, w którą stronę poprowadzi ich natchnienie, jakie klimaty będą dominować podczas tego występu. A nawet jeśli podchodzili do nagrania już z jakimś ładunkiem emocjonalnym, to było to na tyle świeże, spontaniczne, że można się doszukiwać w projekcie dużej dozy autentyczności i czerpania inspiracji „z powietrza”. Nie jest to płyta należąca do łatwych w odbiorze (przywodzi mi na myśl soundtrack Grzegorza Ciechowskiego do filmu *Stan strachu*), ale może konfrontując się z emocjami skumulowanymi na nagraniu, łatwiej nam będzie mierzyć się z tym, co wciąż przed nami. I myślę, że chyba taki był sens przesłania ostatniego utworu. Niezależnie od tego – jest to mocna, męska rzecz, zdecydowanie o potencjale międzynarodowym. ●

Wojciech Sobczak-Wojeński



Hang Em High – *The Kidnapping of Ståle Storløkken*

Gig Ant / Boomslang, 2020

Lider Hang Em High, Radek Bond Bednarz, grał kiedyś w zespole Miloopa, a że mam miłe wspomnienia związane z tą grupą i dobrze mi się ona kojarzy, z zaciekawieniem sięgnąłem po najnowszą (trzecią) płytę aktualnego projektu tego wrocławskiego basisty. Tytuł albumu można w pewnym sensie odczytywać dosłownie: międzynarodowe trio „porwało” do współpracy „tego czwartego”. Do Bondy, austriackiego perkusisty Alfreda Vogla i szwajcarskiego saksofonisty/klarrecisty Luciena Dubuisa dołączył Norweg, klawiszowiec Ståle Storløkken. Pano wie spotykali się na koncertach od 2018 roku, a w 2019, po wspólnym występie w szwajcarskim Ilanz, od razu udali się do studia na-

graniowego. Jak to opisuje sam zespół, porwanemu nie stała się krzywda, co więcej, fakt uprowadzenia ucieczył go. Jak się okazało, zakładnik pasuje świetnie do koncepcji porywaczy, a jego wpływ na całokształt jest znaczący.

Kto słyszał wcześniejsze dokonania Hang Em High, również na tej płycie znajdzie elementy charakterystyczne dla ich stylu. To jest ciągle granie osadzone w „brudnym” bluesie, a momentami wręcz rocku, nietracące swoistego groove’u (czy tylko ja słyszę tu echa tria Medeski Martin & Wood?). Mocne tematy klarnetu basowego, podbijane przez dwustrunowy bas Bondy wiodą nas w okolice nieodżałowanego zespołu Morphine, ale obecność norweskiego klawiszowca znacznie rozszerza spektrum odbioru i skojarzeń. Jego gra nadaje całości specyficznego psychodelicznego klimatu i wiedzie zespół ku improwizacji razem z free jazzu. W tekstach opisujących Hang Em High pojawia się hasło „power jazz” i jeśli potrzebujemy jednoznacznych określeń, to jest to całkiem

zasadne, ale czwórka muzyków zdaje się jednak śmieiej spoglądać w stronę bardziej improwizowanych form. Końcówka albumu to 23-minutowa impresja, podzielona na trzy części o nieprzypadkowych tytułach *Free One*, *Free Two*, *Free Free*.

The Kidnapping of Ståle Storløkken ukazało się w maju 2020 roku, kiedy to żyliśmy nadzieją, że COVID jest faktycznie w odwrocie i świat, w tym rzeczywistość kulturalno-koncertowa, wróci do jako takiej normalności. Niestety nasze nadzieje okazały się płonne, a w kontekście Hang Em High brak koncertów wydaje się szczególnie bolesny. Choć nie słyszałem ich nigdy na żywo, to wyobrażam sobie ten dźwiękowy walec w połączeniu z transowością i jestem w zasadzie pewien, że moje wyobrażenie nie odbiega od koncertowej prawdy. Jeśli dodamy do tego fakt, że Storløkken podtrzymuje chęć kooperacji, to apetyt na to danie nie słabnie. A w oczekiwaniu na występ zdecydowanie należy poznać płytę. ●

Grzegorz Smędek



Ilona Damińska Trio – *Hope*

Soliton, 2020

Coraz częściej podejmując się recenzji płyt nagranych w składzie fortepian-kontrabas-perkusja, odczuwam podskórny niepokój. Czy znowu będę zwracał uwagę na mniejsze lub większe naśladownictwo, zwykłą poprawność utartego schematu, wspominał dokonania redefiniujące ideę jazzowego tria? Jednak tym razem, drodzy Czytelnicy, nie pozwolę sobie na żadną z tych uwiecznianych już na łamach JazzPRESS ekstrawagancji. *Hope* realnie przynosi nadzieję!

Przyznam, nie wdając się w szczegółowe omawianie poszczególnych utworów, że jako spójna, przemyślana całość krążek zrobił na mnie wielkie wrażenie. Nawet jeżeli w dużej części zawarty na nim materiał jest regularnym, poprawnym jazzowym mainstreamem,

to dynamika tej opowieści, bogactwo aranżacyjne, stopień złożoności partii solowych i – uwaga – pomysłowość autorskich kompozycji – jest czymś, co realnie mnie wciągnęło. Również w produkcji, w ogólnym brzmieniu tej propozycji jest coś takiego, że dźwięki otulają, tworzą intymną atmosferę – na tyle, że można odnieść wrażenie, jakby muzycy (liderka na fortepianie, Paweł Urowski na kontrabasie, Krzysztof Szmańda na perkusji) grali tuż przed słuchaczem.

Do rodzimego jazzu, co ciekawi i raduje, coraz śmielej wkracza kobieca energia, pojawiają się zdecydowane liderki – i wreszcie nie są to tylko wokalistki (w tym miejscu wspomnę tylko, że i Ilona Damińska proponuje słuchaczom jedną piosenkę na omawianej płycie – zresztą uroczą). Niezależnie jednak od płci wykonawców *Hope* to dźwięki wyjątkowe – zaskakujące lekkością i dotykające słuchacza swoją szlachetnością. Z dużym zainteresowaniem wypatruję od dzisiaj kolejnych projektów pani Ilony! ●

Wojciech Sobczak-Wojeński



Krzysia Górniak – *Memories*

Krzysia Górniak, 2020

Krzysia Górniak z konsekwencją godną podziwu realizuje nagrania, których celem jest umilenie słuchaczowi życia. To jazz (a jakże!), który może nie daje poczucia obcowania z czymś ekstraordinaryjnym, ale za to koi zmysły, urzeka lekkością, pozwala na inteligentny eskapizm. I tak, po raz kolejny, gitarzystka-liderka, nie bacząc na tendencje we współczesnym jazzie (czy już może po prostu w muzyce improwizowanej) udowadnia, że jazzowa (celowo to podkreślam) muzyka może być lekka, łatwa (dla ucha, bo materia do grania może nie być tak prosta), wyprodukowana nowocześnie (tu m.in. Winicjusz Chróst), a zarazem brzmiąca ciepło i intymnie, oryginalna – choć jakże słodko

znajomo gdzieś pobrzmiwająca.

Będę bronił tezy, że stworzenie takich dźwięków jest trudniejsze niż po prostu popuszczenie cugli i granie „fryty”. Tu zamiast tej ostatniej otrzymujemy m.in. *Truskawkowe całusy*, *Słodkie migdały*, *Kardamonową kawę* i *Morską sól* na ustach (tłumaczenia anglojęzycznych tytułów kompozycji – przyp. aut.) i od razu robi się cieplej na duszy w tym chłodniejszym już sezonie... ●

Wojciech Sobczak-Wojeński



Damian Hyra Quartet – Z oddali

V Records, 2020

Wrocławska wytwórnia V Records wydaje i sprawuje opiekę menedżerską nad intrygującymi artystami: The Cuban Latin Jazz, Jazz-Blaster i The Lions. Zazwyczaj są to pierwsze projekty

nadziei polskiej sceny. Label ten ma też w swym katalogu takich utytułowanych muzyków jak Jorgos Skolias, Marek Napiórkowski, Artur Lesicki, Kuba Stankiewicz, Krzysztof Pelech, Przemysław Jarosz i Kuba Płużek. Nie stroni od jazzu środka, choć znaleźć tam można też jazz alternatywny. We wrześniu do grona artystów oficyny dołączył debiutant Damian Hyra.

Jego kwartet to zespół, który zwyciężył w tegorocznej edycji prestiżowego konkursu *Jazzowy debiut fonograficzny* organizowanego przez Instytut Muzyki i Tańca. Pokłosiem wygranej jest album *Z oddali*. Muzyka, która znalazła się na płycie, to połączenie subtelnego jazzu i kolektywnych improwizacji. Wielkim atutem krążka są poetyckie teksty autorstwa Damiana Hyry (świeżo upieczzonego absolwenta Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu w klasie Artura Lesickiego). Co ciekawe, ten dobrze rokujący gitarzysta stanął też za mikrofonem. Nie jest to częsta sytuacja. Polski jazz od lat cierpi na deficyt nowych męskich głosów.

Rezultatem sesji zarejestrowanej w renomowanym stu-

diu Monochrom jest dziewięć oryginalnych rozbudowanych kompozycji. Wszystkie napisał lider zespołu. Nagranie zrealizował Ignacy Gruszecki. Całość wraz z Damianem Hyrą stworzyli jego zdolni przyjaciele – Dominik Gawroński (trąbka, flugelhorn), Ambroży Ranz (bas) oraz Dawid Opaliński (perkusja). Jak sami deklarują, najważniejsze jest dla nich brzmienie i przestrzeń. Dużą wagę kwartet przywiązuje do przekazu werbalnego. Osiem tekstów powstało w języku ojczystym. Rodzynkiem w zestawie jest anglojęzyczny *The Soul's Whisper*. Zwiastunami płyty były single: *Siądz tu ze mną* oraz *Kanapa zdarzeń*. Oba songi mają hitowy potencjał. Chętnie usłyszałbym je w stacjach radiowych sformatowanych niekoniecznie na jazz.

Damian Hyra ma ciepłą barwę głosu. Śpiewa lekko, posługuje się scatem. Bez zbędnych upiększeń, melizmatów. Towarzyszący mu trębacz Dominik Gawroński zgrabnie improwizuje. Egzemplifikacją ich symbiotycznego dialogu jest choćby pierwszy utwór na płycie *Był sobie człęk*. *Otwarte drzwi* wciągają od

pierwszych dźwięków. Piosenka *W przyjaźni z lustrem* traktuje o samoakceptacji, pogodzeniu się z tym, co przynosi przewrotny los. Szczególnie podoba mi się fraza: „Daj więc sobie czas i z nim, a nie przeciw niemu idź”. Słów zapomnianych to pięknie snująca się ballada. Delikatna, dająca nadzieję.

Z oddali to interesujący debiut. Choć DHQ nie odkrywają tu Ameryki, nie wyznaczają nowych trendów w jazzie, płyty słucha się z zaciekawieniem i satysfakcją. Przyjemnie buja i kołysze, a zawarte na niej teksty zmuszają do refleksji. Przykład zwieńczonej sukcesem muzycznej przyjaźni. Propozycja dla tych, którzy alergicznie reagują na hasło „polski jazz”. Panowie, czekam na album nr 2. ●

Piotr Pepliński



Kasia Osterczy Trio – *Travel Elegy*

Audio Cave, 2020

„Ta płyta to połączenie moich różnych pasji” – przyznała Kasia Osterczy w RadioJAZZ.FM, tłumacząc związki muzyki z poezją, a nawet psychologią, na jej debiutanckim krążku. *Travel Elegy* stanowi zbiór utworów inspirowanych dziełami Wisławy Szymborskiej, które autorka zinterpretowała zarówno w warstwie kompozytorskiej, jak i wykonawczej – recytując teksty w angielskim przekładzie Sta-

niława Barańczaka i Clare Cavanagh oraz używając wokalu jako pozbawionego słów aparatu brzmieniowego. Aspekt psychologiczny przejawia się zaś w doborze wierszy z dorobku poetki, wokalistkę interesują bowiem te zbudowane na metaforycznym przesłaniu.

Trio Kasi Osterczy tworzą Kuba Marciniak (saksofon tenorowy, klarnet) oraz Piotr Scholz (gitara). To niecodzienne, minimalistyczne połączenie instrumentalne zapewnia intymną przestrzeń, w której każdy dźwięk ma fundamentalne znaczenie. Choć osią kompozycji są utwory noblistki, to Osterczy nie ogranicza się do ich zwykłej deklamacji. Przede wszystkim brak perkusji czy fortepianu zmusił ją do samodzielniego szukania rytmu, co dało dużo ciekawszy, bo bardziej osobisty efekt. Rów-

Rozmowy z laureatami konkursu Jazzowy debiut fonograficzny 2020

DAMIAN HYRA
posłuchaj podcastu ►►

radioJazz.fm

KASIA OSTERCZY
posłuchaj podcastu ►►

niez pozostali członkowie zespołu wnoszą znacznie więcej niż jedynie akompaniament. „Muzyka nie jest tylko tłem do wierszy. Teksty prowokowały mnie do sięgania do konkretnych współbrzmień i harmonii” – napisała liderka w materiałach promujących wydawnictwo. Imponuje sposób, w jaki udało im się wyrazić emocje wynikające z prywatnej interpretacji niejednoznacznych treści. Z jednej strony jest to efekt precyzyjnie zaaranżowanych przez autorkę harmonii, z drugiej zaś – indywidualnej improwizacji każdego wykonawcy.

Wydanie płyty było możliwe dzięki zwycięstwu wokalistki w konkursie *Jazzowy debiut fonograficzny* organizowanym przez Instytut Muzyki i Tańca. Czytając wypowiedzi innych beneficjentów tego jakże ważnego programu, można odnieść wrażenie, że nierzadko ich produkcje, choć finalnie bardzo udane, cechowała spontaniczność. Tutaj wszystko jest pieczołowicie dopracowane, a ostateczna spójność produkcji zasługuje na duże uznanie. Muzycy są członkami regularnego zespołu Osterczy, z myślą o nich

komponowała zarejestrowany materiał. Był on perfekcyjnie ograny, gdyż jego część stanowiła podstawę pracy dyplomowej artystki na Wydziale Jazzu Zespołu Państwowych Szkół Muzycznych im. Fryderyka Chopina w Warszawie. W końcu szata graficzna okładki płyty doskonale oddaje zawartą treść, zgrabnie nawiązując do charakterystycznych wyklejanek noblistki.

Album, zupełnie niezamierzenie, jest też świadectwem twórczości z czasów pandemicznego zamknięcia. Tegoroczny wiosenny lockdown uniemożliwił rejestrację w pierwotnym, marcowym terminie, więc muzycy spotkali się w studiu Monochrom dwa miesiące później. Jak przyznaje liderka w wywiadzie dla JazzPRESSu (9/2020), „Okazało się to ogromnym plusem, ponieważ tęsknota za wspólnym graniem (...) sprawiła, że mieliśmy jeszcze większą motywację do pracy, większą z niej satysfakcję i radość”. Dobrze usłyszeć, że ten fatalny dla muzyków czas przyniósł coś pozytywnego.

We wspomnianej już rozmowie Osterczy przyznała: „Muzyka powinna mieć swoje uzasadnienie w tek-

ście i na odwrót”. To ważne przesłanie dla artystów podejmujących się interpretacji wszelkich tekstów. Choć łączenie jazzu z twórczością Szymborskiej nie jest niczym nowym (by wymienić tylko produkcje Tomasza Stańki, Grzegorza Turnaua czy Hanny Banaszak), to *Travel Elegy* okazuje się doskonałym przykładem, jak przy jasnej koncepcji i bezbłędnej technice można osiągnąć odpowiedni balans, tworząc jednocześnie oryginalną i przyjemną w odbiorze muzykę. ●

Jakub Krukowski



The Owl & Pablo Held – *Improcode*

Fundacja Słuchaj!, 2020

Trio The Owl zadebiutowało w 2017 roku albumem *On the Way*. W ten sposób „starzy” wyjadacze Krzysztof Gradziuk (perkusja) i Maciej Garbowski

(kontrabas) wprowadzili na scenę jazzową skrzypka-improvizatora Marcina Hałata. Żeby była jasność – wprowadzili fonograficznie, bo Hałat jako absolwent Wydziału Jazzu i Muzyki Rozrywkowej Akademii Muzycznej w Katowicach, mający w swoim CV współpracę m.in. z Włodzimierzem Nahornym i Adamem Makowiczem, doskonale wiedział, na czym empiria jazzowa polega. Mało tego, artysta z powodzeniem działał w dyskursie muzyki klasycznej (współpraca m.in. z Krzysztofem Pendereckim, Jerzym Maksymiukiem, Orkiestrą Stołecznego Królewskiego Miasta Krakowa Sinfonietta Cracovia), partycypując w wielu koncertach i festiwalach tego nurtu.

Gradziuk z Garbowskim, czyli dwie trzecie RGG, w przeróżnych konstatacjach od dawna z niezwykłym efektem testują możliwości improwizacyjne, czego efektem są prawdziwe perły, jak choćby album *City Of Gardens* (z Ojdaną, Blaserem i Pohjolą). Wydaje się, że tylko kwestią czasu było połączenie ich sił z Hałatem. Jego debiut musiał być niewątpliwie dla jazzowego słuchacza in-

trygujący, tym bardziej, że w tym trójkowym układzie skrzypek zajął pozycję lidera. Dzieło debiutanckie miało wymiar monumentalny, dostaliśmy ponad 85 minut muzyki zawartej w 14 utworach zapisanych na dwupłytowym albumie. Po trzech latach formacja wróciła z nowym albumem *Improcode*, poszerzając jednocześnie skład – trio rozrosło się do kwartetu, albowiem w nagraniach udział wziął niemiecki pianista Pablo Held. Pojawił się zatem dodatkowy instrument harmoniczny, co wprost przełożyło się na charakter nowego albumu. Znacznie krótszego od poprzedniego, a zarazem bardziej spójnego, jeśli chodzi o warstwę muzyczną, bo o ile nad debiutem unosił się duch nieokiełznanej improwizacji, o tyle druga płyta prezentuje bardziej ujarzmione struktury dźwiękowe oparte na trzech filarach: *The Land*, *Improcode* i *Lunatic* (autorstwa Hałata). Po między nimi rozgrywa się to, co muzyków połączyło: duch improwizacji zawarty w sześciu kompozycjach autorstwa tria (*Impro I-VI*). Zaczniemy od filarów. *The*

Land rozpościera przed nami wachlarz romantycznych patentów, klasyczny sposób gry Hałata świetnie koreluje z krystalicznym brzmieniem fortepianu Helda, a tło snute przez sekcję rytmiczną wznosi całość na poziom zaiste arcy mistrzowski. Utwór tytułowy cechuje się większą dynamiką w sposobie gry Hałata, ale i Helda, słysząc akcenty ludowe. W tym utworze skrzypek w solowych akcjach pokazuje swój potencjał, dając nam gotowe melodie do nucenia. Finałowy *Lunatic* ma w sobie coś z Komedii, „nerwową” klimat akcentowany klawiszami i przerywanymi partiami skrzypiec, tworzy niespokojną aurę. Świetną robotę robią tu także Gradziuk z Grabowskim. Oczami wyobraźni widzę, że ten pierwszy pewnie już stapia się z perkusją, drugi natomiast wy-ciska z kontrabasu wspa-niale soczyste dźwięki. Po między trzema filarami rozgrywa się improwizacyjna zadymka, utrzymana w różnej dynamice: od zahaczającego o awangardę wzajemnego badania przez wypuszczanie skrzypiec i fortepianu na pierw-

szy plan po homogeniczną grę całej czwórki.

W najdłuższym utworze, *Impro VI*, pole zastaje oczyszczone dla Hałata, a on w całej krasie przedstawia się tym, którzy go jeszcze nie poznali. Tym, jak gra, przypieczętowanie swoją pozycję na rodzimej scenie. Przy debiucie krytyk jazzowy Adam Baruch stwierdził, że musi usłyszeć więcej, aby wyrobić sobie jednoznaczne zdanie o Hałacie i przyznać mu (lub nie) zaszczytne miejsce na piedestale, teraz stawiam dolary przeciw orzechom, że po wysłuchaniu *Improcode* zostanie pozbawiony wszelkich wątpliwości.

Obcując z tym albumem, siłą rzeczy ogniskujemy naszą uwagę na fortepianie i skrzypcach, gdyż między nimi toczy się główna rozgrywka, jednak chcę dać wskazówkę tym, którzy dopiero wrzuca płytę do odtwarzacza: nie odpuszczajcie tego, co dzieje się w tle, miejcie baczność na Gradziuka i Garbowskiego, panowie wyprawiają istne czary-mary i warto ulec tej magii. ●

Michał Dybaczewski



Grzegorz Tarwid – *Plays*

KOLD, 2019

To nie będzie długi tekst, i to nie dlatego, że płyta jest stosunkowo krótka. To w zasadzie EP-ka trwająca niewiele ponad trzydzieści minut. Nie podejmę się próby kategoryzowania tej muzyki – to karkołomne, a nawet niestosowne. Sam artysta twierdzi, że inspiracją do nagrania tych utworów były problemy własnej techniki pianistycznej... Witajcie w świecie Grzegorza Tarwida.

Nie sposób nie przypomnieć przy okazji tej płyty, jak mocno młode pokolenie muzyków wykształconych w Kopenhadze zaznaczyło swoją obecność. Wygląda na to, że tak już zostanie. To dobrze. Lubię oczekiwać nieoczekiwanego i można powiedzieć, że obcowanie z tym pianistą zawsze jest jak zapisywanie jakiegoś nowego rodzaju. Już współ-

praca z Wojciechem Jachną czy jako Diomedę pokazywała, że mamy do czynienia z postacią nietuzinkową. A jeśli mieliście już okazję poznać jego duet z Szymonem Pimponem Gąsiorkiem, funkcjonujący pod nazwą Alfons Slik, to już wiecie, że wszystko może się wydarzyć. Te kolaboracje, doświadczenia, prowadzą nas do *Plays*, czyli pierwszego solowego wydawnictwa Tarwida. Cztery etiudy, trzy nagrane w studiu, jedna w czasie koncertu. Minimalizm, śladowe melodie, ale jednocześnie wyrastająca momentalnie ściana dźwięku. Awangarda, muzyka współczesna, improwizacja – jeśli bardzo chcecie, niech to będą dla Was jakieś drogowskazy. Nie spodziewajcie się też *easy listening*. Najważniejsze jest jednak to, co nieokiełznane i czego nazwać nie sposób. Język w opisywaniu tych dźwięków jest mocno ułomny, ale ciśnie się na klawiaturę słowo „odwaga”. Od Was będzie wymagane skupienie, otwarta głowa, ale jeśli będziecie chcieli wyruszyć w tę podróż, to szeroki wachlarz doświadczeń zapewniony. Zainteresowani? ●

Grzegorz Smędek



0:17 / 8:59





Brad Mehldau
– *Suite: April 2020*

Nonesuch Record, 2020

Najnowsza solowa płyta Brada Mehldaua w mojej poczekalni spędziła kilka miesięcy. Ktoś mi powiedział, że jest wypełniona smutkiem i samotnością, a to ostatnia rzecz, której w obecnych czasach chciałbym doświadczyć. I w dodatku Wam polecić. Choć przed różnymi emocjami nie da się przecież uciec i muzycy też im ulegają. Album Mehldaua powstał w czasie krótkiej sesji nagraniowej w Amsterdamie w końcówce kwietnia 2020 roku. Nie pamiętam już sekwencji wydarzeń, jednak z pewnością w Holandii, tak samo jak w Polsce, nie był to najciekawszy okres. Puste ulice, niepewna przyszłość, brak koncertów i kontaktu nie tylko z publicznością, ale

też często z rodziną i znajomymi. Wtedy wydawało się wielu z nas, że to stan chwilowy, dziś wiemy, że jest jednak trochę inaczej. Mniej więcej od końca czerwca patrzyłem od czasu do czasu na swój egzemplarz *Suite: April 2020* i za każdym razem uznawałem, że to jeszcze nie ten dzień.

Aż wreszcie nadszedł moment, w którym stwierdziłem, że spróbuję. Istotnie, zbyt wielkiego optymizmu nie odnalazłem na tym krążku. Mehldau stworzył dwanaście miniaturowych kompozycji układających się w spójną całość opowiadającą tytułami o niełatwej kwietniowej sytuacji. Nastroj muzyczny odpowiada tytułom – *Uncertainty, Keeping Distance, Remembering Before All This*, choć właściwie te dwanaście kompozycji mogło być połączone w jedną całość. Przypuszczam, że to było całkowicie spontaniczne nagranie.

W muzyce Brada Mehldaua zawsze odnajdę niezbędną dla wielkiej sztuki prostotę i przestrzeń właściwą największym pianistom wszech czasów. Czasem go pono-

si i próbuje się popisywać, szczególnie w nagraniach koncertowych, jednak tym razem zagrał mniej dźwięków, co sprawiło, że album *Suite: April 2020* zaliczam do jego najciekawszych nagrań. Nie tylko w związku z tym, że jestem od wielu tygodni w nastroju skłaniającym mnie raczej do ograniczania zbędnych dźwięków, wydarzeń i zaskakujących zwrotów akcji. Również dlatego, że tak jest trudniej. Nie wystarczy biegłość techniczna, trzeba mieć jeszcze historię do opowiedzenia. Gdyby nie cała sytuacja epidemiczna, nazwałbym najnowszą płytę Mehldaua późnojesienną. Z pewnością gdybym sięgnął po ten album w lipcu, uznałbym, że nie wyróżnia się specjalnie na tle poprzednich jego nagrań.

Dziś wiem, że jest inaczej. Być może dlatego, że cały świat wycisza się i ponownie zwalnia. Nie dotyczy to oczywiście części ludzi, zwłaszcza tych, którzy zajmują się ratowaniem naszej cywilizacji, ale myślę, że oni również docenią muzykę Brada Mehldaua. To bezpieczna przystań po całym dniu walki o życie innych

albo rozmyślania o niepewnej przyszłości. Z tym albumem jest tak jak z wciągającym serialem w telewizji – czeka się z niecierpliwością na kolejną nutę, kolejny odcinek, na to, co za rogiem, jednak bez tej odrobiny lęku, że to, co wydarzy się za chwilę, będzie niemiłym zaskoczeniem. Przewidywalność może być intrygująca albo kojąca, ta oferowana przez Brada Mehldaua jest zdecydowanie z tej drugiej kategorii.

Na swoich albumach Brad Mehldau często umieszcza ciekawe interpretacje znanych rockowych i popular-

nych piosenek. Tym razem uzupełnił swoją autorską suitę fortepianową znany przebojem Neila Younga *Don't Let It Bring You Down* i kompozycją Billy Joela *New York State Of Mind*.

Czterdzieści minut muzyki to trochę mało, jak na dzisiejsze standardy, jednak muzyki nie kupuje się na kilogramy. *Suite: April 2020* to jeden z tych albumów, które z pewnością będę chciał mieć na dłużej niż wytrzymała płyta CD, w związku z tym kupię przy najbliższej okazji wersję analogową, a ta mie-

ści się na jednym krążku, co gwarantuje sensowną cenę. Lepiej zagrać mniej i ciekawie. Brad Mehldau to wie, a ja mogę słuchać tej płyty kilka razy jednego wieczora, więc jej długość i tak nie ma dla mnie wielkiego znaczenia. W kategorii muzycznego dokumentu z czasów epidemii, opowiadającego o nastrojach większości z nas, Brad Mehldau zajmuje zasłużone pierwsze miejsce i mam wrażenie, że nie będzie łatwo go wyprzedzić w tej konkurencji. ●

Rafał Garszczyński





KEITH JARRETT
BUDAPEST CONCERT

ECM

Keith Jarrett – *Budapest Concert*

ECM Records, 2020

W styczniu tego roku na łamach JazzPRESSu zachwycałem się monachijskim koncertem Keitha Jarretta uwiecznionym na płycie *Munich 2016*, które to nagranie zaklasyfikowałbym jako klasyczne – kompletne dzieło dojrzałego mistrza, który nie musi dokonywać stylistycznych wolt, rewolucji, czy startować w jakimkolwiek twórczym wyścigu. Spokój i pogoda tchnące z tego występu (niepozbowionego jednak elementów roznamiętnionej awangardy), a także mnogość środków ekspresji, których Keith był łaskaw przemyślnie użyć ku radości psyche słuchaczy, były oszałamiające. Dziś – w świetle doniesień o niepokojącym stanie zdrowia Amerykanina (Jarrett jest częściowo sparaliżowany po dwóch udarach móz-

gu, które przeszedł w 2018 roku) i wizji świata jazzu bez jego występów – wspomniany wyżej krążek nabiera dodatkowej symboliki. Pytanie więc, jakie intencje stoją za wydaniem w tym roku *Budapest Concert*?

Płyta ta jest rejestracją występu, który Jarrett dał na dwa tygodnie przed koncertem stanowiącym zawartość *Munich 2016*. Program obu wydarzeń jest w zasadzie niemal identyczny (kilkuczęściowa improwizowana suita, dwa te same standardy na koniec). Piszę „niemal” – bo wiadomo, w jazzie trudno zagrać dwa razy tak samo, zwłaszcza kiedy się jest muzykiem pokroju Jarretta. Można by więc – dla dzikiej melomarskiej satysfakcji – oddać się szczegółowemu analizowaniu, w którym miejscu i w jaki sposób Jarrett improwizuje inaczej niż na krążku poprzednim. Ja, o czym uczciwie informuję, nie podejmuję się takich ćwiczeń. Mając jednak w pamięci zawartość płyty, którą tak się zachwycałem, stwierdzam, że *Budapest Concert* wywołuje we mnie analogiczne odczucia. Mógłbym więc powtórzyć za samym sobą, jak niecodzienny, erudycyjny, a zarazem rozbrajający (abstrahując od głębokiego

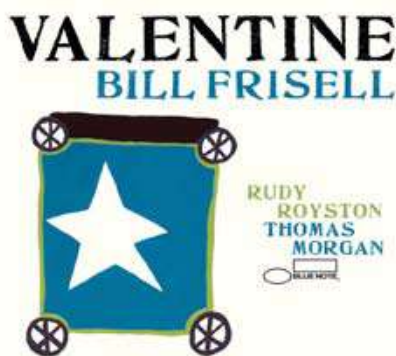
współczucia dla niedysponowanego Jarretta) jest to show. Wróć jednak do stawianego wcześniej pytania o istotę i zasadność tego, w której części quasi-zdublowanego, wydawnictwa. Czy mam rozumieć, że teraz – w świetle wspomnianych wyżej doniesień z życia prywatnego pianisty – uzasadnione będzie wydawanie wszystkich pojedynczych jego koncertów w ramach tego samego tournée? Oczywiście, można przypuszczać, że ECM w swoim czasie uraczy nas dodatkowymi – „nieodkrytymi dotąd” nagraniami Jarretta czy też reedycjami, ale jak pojmować omawiany tu przypadek?

Na miejscu wydawcy – jeżeli z jakiegoś powodu warto porównywać i analizować różnice między wspomnianymi występami (a myślę, że tzw. *die-hard fani* mogą się o to pokusić) – wydałbym to jako pamiątkowy box-set, np. *Keith Jarrett solo – 2016*. Równolegle do tego mogłaby wyjść pojedyncza płyta stanowiąca tylko wyimek zestawu, ot, dla „zwykłego” słuchacza. Wówczas byłoby jasne, że większa pozycja jest zarezerwowana dla nieskąpiących grosza Jarrettowych fanatyków, a ECM uniknęłoby oskarżenia o wtórność. Bu-

dapest Concert to symboliczny powrót Jarretta do kraju, w którym ma swoje rodowe korzenie, i jeżeli okazałoby się, że wydanie tego krążka było jego wyraźną inicjatywą, choćby tylko i wyłącznie ze względu na prywatne sentymenty, to oczywiście decyzja wytwórni jest nieco bardziej uzasadniona.

Koniec końców moje jednostkowe utyskiwania i filozofowanie nie mają wielkiego znaczenia w świetle tego, jakiej klasy jest to występ i jakie nagrania pod szyldem ECM już pozostawił nam Keith Jarrett. Wydawca zdążył też zrobić do tej pory kapitalną robotę, odgrzebuując ciekawostki pokroju *Hamburg '72* (2014) czy inne realnie wyróżniające się pod względem zawartości pozycje oferujące nam, zaznajomionym z dokonaniem pianisty, większy wgląd w jego artystyczne portfolio. A teraz, gdy najpewniej nie przyjdzie nam już okłaskiwać Jarretta na żywo, można kupić drugą płytę z tym samym programem i dołączyć do węgierskiej publiczności z *Budapest Concert*, odkładając na bok marudne wywody krytyków, bo to naprawdę sensacyjny materiał. ●

Wojciech Sobczak-Wojeński



Bill Frisell – *Valentine*

Blue Note, 2020

Jakoś nie czuję się zaskoczony najnowszym dziełem Billa Frisella. Chyba jednak nie mam ochoty, żeby akurat on jakoś specjalnie się zmieniał albo szukał nowego brzmienia. To, które usłyszycie na *Valentine*, jest idealne. Thomas Morgan i Rudy Royston to z pewnością nie Dave Holland i Elvin Jones. To jednak inny album niż jedno z moich ulubionych dzieł Frisella – *Bill Frisell With Dave Holland And Elvin Jones*. Najnowszy album to Bill Frisell plus dwa. Holland i Jones byli równorzędnymi partnerami gitarzysty. Najnowsza sekcja jest przede wszystkim tłem dla lidera. Co mi nie przeszkadza, bowiem Frisell potrafi mnie zaciekawiać przestrzenią pomiędzy dźwiękami gitary już od wielu lat.

Jest jednym z tych muzyków, którzy im grają mniej, tym

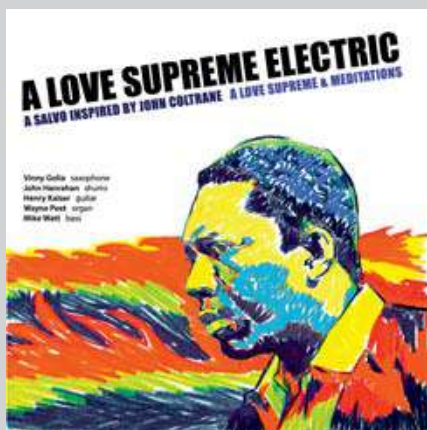
lepiej. Jak i tym razem. Dla tego albumu *Valentine* podobą mi się w całości, jest taką właśnie oszczędną, kameralną i zrelaksowaną produkcją. Wygląda na produkt trochę składankowy. Zaczyna się od Boubacara Traoré *Baba Drama*, do którego Frisell wraca już nie pierwszy raz. Powrót do starszych kompozycji nie musi oznaczać lenistwa. Gdyby tak było, połowę nagrań Ellingtona i Monka powinno się wyrzucić i już nigdy nie wznawiać. Frisell również rozwija melodie i przedstawia je w różny sposób.

Album, który wygląda na zbiór kompozycji premierowych, starszych melodii Frisella i przypadkowo wybranych evergreenów, jest w rzeczywistości rodzajem koncertu zagranego w studiu. Trio Frisella nagrało go, mając za sobą trasę koncertową, niemal z marszu. Być może ostatni utwór na tej płycie – *We Shall Overcome* – grywali na bis.

Po kilku wieczorach spędzonych z tym albumem mam poczucie, że ciągle jeszcze nie wiem, czy to album niezwykle spójnego i przemysłanego tria z gitarą w roli głównej, czy to tylko gitara i ważne, ale drugoplanowe tło muzyczne. Każdy kolejny

wieczór z tą płytą przynosi kolejną refleksję. Próby odgadnięcia koncepcji lidera są pewnie zupełnie niepotrzebnym przyzwyczajeniem recenzenta. Niezależnie od powodu chce mi się do tej płyty wracać, a to oznacza, że muzyka brzmi interesująco i mimo prostej formy i totalnej przewidywalności nie jest ani przez chwilę nudna. Frisell zaskoczył swoich fanów nie raz. Ja jednak wolę jego klasyczną, zwyczajną grę na gitarze niż wszystkie awangardowe nagrania z Johnem Zornem i Vernonem Reidem. Jak dla mnie Frisell może po swojemu grać country, amerykańskie klasyki z musicali, piosenki z list przebojów albo co tam jeszcze ma piękne melodie. Byle tylko w małych składach i z dala od jakiegokolwiek elektroniki. Wtedy powstaną dzieła tak wyśmienite jak *Valentine*. Dalej będę się upierał, że Morgan i Royston to nie Dave Holland i Elvin Jones, ani nawet nie Ron Carter i Paul Motian, ale trzeba dawać szansę młodszemu muzykom rozwinąć się pod okiem starszego o pokolenie albo dwa kolegi. ●

Rafał Garszczyński



A Love Supreme Electric: Vinny Golia / John Hanrahan / Henry Kaiser / Wayne Peet / Mike Watt – A Love Supreme and Meditations

Cuneiform Records, 2020

Moją pierwszą reakcją na wieść o ukazaniu się tej płyty było: „Wow! Muszę tego jak najszybciej posłuchać!”. Zanim jednak do tego doszło, zaczęły mną targać wątpliwości... Czego powinienem się spodziewać? W końcu to *A LOVE SUPREME!* Nie standard czy płyta, na którą współcześni muzycy chcą rzucić nowe światło, to dzieło – skończone, absolutne, jedyne w swoim rodzaju. Czy aby nie będzie trochę tak, jak z (nie przymierzając) piosenką Niemena *Dziwny jest ten świat*, z którą próbują się zmierzyć różni piosenkarze i piosenkarki, a efektem tego najczęściej

są albo niezbyt udolne kopie, albo zupełne pomyłki. Z drugiej strony z *A Love Supreme* mierzyli się już między innymi John McLoughlin i Carlos Santana, tego drugiego ciekawie „zrekonstruował” jeszcze z powodzeniem Bill Laswell. Do tego na okładce widnieje nazwisko Henry’ego Kaisera, który wspólnie z Wadadą Leo Smithem nagrał świetną serię płyt z muzyką Milesa Davisa i udowodnił, że ma właściwe podejście do tego typu przedsięwzięć.

Skąd pomysł na nagranie całego materiału z legendarnej płyty, a w zasadzie z dwóch – bo album poza *A Love Supreme* zawiera też *Meditations* – Coltrane’a? Temat zainicjował perkusista John Hanrahan, który w 2003 roku przeprowadzał wywiad z Elvinem Jonesem. Kiedy rozmawiali o czasach Coltrane’a, Jones polecił muzykowi książkę Ashley Kahn: *A Making of A Love Supreme*. Lektura silnie wpłynęła na Hanrahana, zwłaszcza kiedy uzmysłowił sobie, że urodził się dokładnie w dniu, w którym odbywała się sesja nagraniowa tej płyty. W efekcie ta muzyka stała się nieodłącznym elementem jego dal-

szej ścieżki – artystycznej i życiowej. Wykonywał ją w różnych konfiguracjach, najczęściej akustycznych kwartetach, aż do 2017 roku, kiedy poznał Henry'ego Kaisera. Wtedy powstał pomysł, aby zaaranżować materiał na elektryczny skład i dołożyć materiał z *Meditations*, który według Kaisera był „duchową kontynuacją” suity *A Love Supreme*. Program grany był na koncertach w różnych składach do czasu, aż muzycy zdecydowali się wydać album. Do jego nagrania zaprosili saksofonistę Vinny'ego Golię, organistę Wayne'a Peeta i basistę Mike'a Watta. Całość została nagrana podczas jednodniowej sesji (!) w lutym 2019 roku.

Wykorzystanie elektrycznych instrumentów zdecydowanie zmieniło brzmienie utworów sprzed ponad pół wieku. Ale nie instrumentarium jest tu największą

zmianą. W grze muzyków wyraźnie słychać ogrom doświadczeń zbieranych na przestrzeni dekad po ukazaniu się oryginału – free jazz, fusion, a nawet rock (Mike Watt był członkiem reaktywowanego The Stooges). Nie przyćmiło to jednak ducha muzyki Coltrane'a. Ani gęste, elektryczne brzmienie, ani silne osobowości autorów projektu nie usiłują dominować – wszystko jest tu na swoim miejscu. Muzycy starają się znaleźć odpowiedź na pytanie, co by było, gdyby John Coltrane nie zmarł w 1967 roku. Jak mógłby grać, gdyby tak jak Davis zwrócił się ku elektrycznemu jazzowi. Już w 1961 roku Coltrane koncertował z Wesem Montgomerym. Brzmienie gitary elektrycznej nie było mu obce, więc kto wie, dokąd dalej mogłaby prowadzić jego muzyczna ścieżka.

Album zawiera niemal dwie godziny wspaniałej muzy-

ki. Wspaniale wykonanej – zarówno jeśli chcielibyśmy ocenić całościowo grę zespołu, jak i liczne doskonałe sola wszystkich muzyków. W moim odczuciu płyta posiada jednak jeden, nie wiem, na ile istotny dla słuchaczy, mankament. Artyści skutecznie przenoszą muzykę Coltrane'a w czasie, ale często słuchając tego materiału, odnoszę wrażenie, że przenoszą go o jakieś 10-20 lat, do ery jazz-rocka. Słuchając nowej płyty, nagranej w ubiegłym roku, a wydanej przed kilkoma dniami, można oczekiwać, że będzie próbą ukazania *A Love Supreme* z perspektywy AD 2020. Czy tego typu zastrzeżenie jest zasadne przy, jak pisałem wcześniej, naprawdę świetnym wykonaniu? Proponuję posłuchać i ocenić samemu. Niezależnie od wyniku oceny – warto. ●

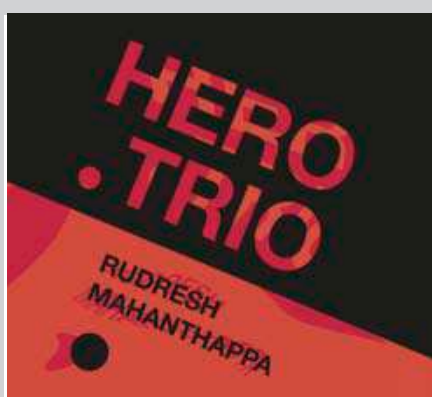
Piotr Rytowski

Jazz i Nie Jazz

10 lat
radioJazz.fm

piątek 18:00

zaprasza Agnieszka Iwanicka-Szczepaniak



Rudresh Mahanthappa – *Hero Trio*

Whirlwind Recordings, 2020

Rudresh Mahanthappa to hindusko-amerykański saksofonista będący uznanym sidemanem (współpracował m.in. z Jackiem DeJohnetem), ale ma także na koncie ponad 15 autorskich albumów. W 2009 i 2010 roku był wybrany najlepszym saksofonistą altowym przez Jazz Journalists Association. O ile na wcześniejszych płytach znajdziemy ślady jego pochodzenia i wpływy muzyki z południowych Indii, to tym razem trop jest zupełnie inny, ponieważ dostajemy dziewięć interpretacji jazzowych klasyków. I nie tylko.

Już pierwsze dźwięki nakreślają charakter tych wykonania, słyszymy bowiem żywołowo zagrany *Red Cross* Charliego Parkera. Utwory giganta saksofonu pojawiają się jeszcze dwukrot-

nie, a jego *Dewey Square* jest równie wybuchową klamrą spinającą płytę. Świetna jest także wersja *The Windup* Keitha Jarretta, ale to nie koniec inspiracji, ponieważ usłyszymy także *Overjoyed* Stevie Wondera, a jeśli dorzucimy jeszcze do tego skoczne *Ring Of Fire* Johnny'ego Casha, to tytuł płyty staje się jak najbardziej adekwatny.

Bardzo charakterystyczny alt Mahanthappy uzupełniają François Moutin na kontrabasie i Rudy Royston na perkusji. Zespół dobrze czuje się w momentach, w których się rozpędza, ale potrafi również zwolnić, np. w *Sadness* Ornette'a Colemana. Umówmy się – nie jest to płyta, która zrewolucjonizuje rynek jazzowy, nie zawiera autorskiego materiału, ale standardy i nowoczesne, pełne energii ich wykonania po prostu się bronią.

Tutaj muszę podzielić się osobistą refleksją: jednym z pierwszych wykonawców, od których zacząłem przygodę z jazzem, był Joshua Redman, młody saksofonista, szturmem wkraczający wtedy na scenę. On również lubił nagrywać cudze utwory, m.in. Jamesa Browna i The Beatles. I kiedy pierwszy raz włączyłem

Hero Trio, miałem nieodparte skojarzenie z Redmanem właśnie, i nie chodzi tu tylko o koncepcję płyty. A choć czekam teraz na następny w pełni autorski album Mahanthappy, muszę przyznać, że raz na jakiś czas dobry cover nie jest zły. ●

Grzegorz Smędek



Multiquarium Big Band & Biréli Lagrène – *Remembering Jaco*

Naïve/Believe, 2020

Remembering Jaco jest albumem wielu wykonawców – okładkowy Multiquarium Big Band to liczny francuski zespół prowadzony przez perkusistę André Charliera i pianistę Benoîta Sourisse'a. Niewątpliwie pięknie swingujący i brzmiący, dobrze zgrany i tworzony przez muzyków,

których sola warte są posłuchania. Ale czy jest to płyta tego big-bandu, czy może bardziej znakomitego i szeroko znanego gitarzysty – Biréliego Lagrène’a? Biréli Lagrène jest tutaj jednak zaproszonym gościem grającym na bezprogowej gitarze basowej. Takiej, na jakiej grał jego przyjaciel Jaco Pastorius, który jest postacią kluczową w przypadku tego materiału. I to on jest tutaj na pierwszym planie – nie big-band i nie Biréli Lagrène. Co nie dziwi, jeśli pamięta się, jak duży wpływ wywarł Jaco na muzyków i na współczesną muzykę jazzową.

Biréli Lagrène – cudowne dziecko gitary, muzyk, który koncertował na festiwalu w Montreux w wieku 15 lat – pierwszą płytę Jaco Pastoriousa kupił w początku lat osiemdziesiątych. Zrobiła ona na nim tak duże wrażenie, że kupił gitarę basową. A później, jeszcze w tych samych latach osiemdziesiątych, obaj wspaniali muzycy spotkali się, tworząc zespół (z perkusistą Thomasem Böröczem), z którym odbyli europejską trasę. Lagrène i Pastorius nagrali nawet w 1986 roku wspólną płytę (*Stuttgart Aria*, zagrał na niej polski pianista Włady-

sław Sendecki). Nic dziwnego więc, że przedwczesna śmierć Jaco wywarła duży wpływ na gitarzystę, który od tamtego czasu robił bardzo wiele, by pamięć o Pastoriousie była ciągle żywa. Na płycie *Remembering Jaco* ta pamięć wraca w formie bezpośredniej – muzyka wzbogacona została bowiem wspomnieniami Petera Erskine’a, perkusisty, którego Jaco ściągnął do Weather Report i który grał z Jaco w jego *Word Of Mouth*, współtworząc z nim niezapomnianą sekcję rytmiczną.

Remembering Jaco przypomina największe i najbardziej znane utwory, które stały się znakiem rozpoznawczym Jaco Pastoriousa, podkreślając, jak wielki wpływ wywarł on na współczesną muzykę jazzową oraz na zwiększenie w niej roli gitary basowej. Mamy tu utwory z dwóch autorskich krążków Jaco – *Jaco Pastorius* i *Invitation* oraz cztery utwory z repertuaru Weather Report (z *Black Market*, *Heavy Weather* i *Night Passage*). W końcowej części znalazły się kompozycje stworzone dla *Word of Mouth*.

To ekscytująca płyta. Linia basu jest mocna i wyraźna,

jej atutem jest też energiczny big-band i wiele krzyżujących się, a czasem łączących linii poszczególnych sekcji. Począwszy od otwierającego *Used To Be A Cha Cha* aż po kończący wszystko utwór *Fanny Mae*. *Continuum* i *Teen Town* szczególnie mocno podkreślają solową rolę gitary basowej (choć absolutnie nie w tych utworach jest ona pierwszoplanowa). Na tej płycie głęboko brzmiący bas jest tym, co napędza całą orkiestrę. To jest jedno z ważnych przesłań tej wspomnieniowej płyty – Jaco Pastorius to nie (tylko) wspaniały wirtuoz, którego solówki powinny być pamiętane i wspominać, lecz przede wszystkim znakomity muzyk zespołowy, który tworzył charakter zespołu, nadając mu kierunek nie tylko jako basista, ale także jako kompozytor i aranżer. Nie należy bowiem zapominać, że prezentowane na krążku utwory są autorstwa Jaco Pastoriousa.

Dla mnie to była muzyczna uczta, niezbyt może odkrywczą, lecz pełną wspomnień, emocji i energii. Polecam. ●

Yatzek Piotrowski



Florian Arbenz – *Convergence*

Hammer Recordings, 2020

Florian Arbenz to szwajcarski perkusista – zarówno jazzowy, jak i klasyczny. Występuje również, koncertując solo, co nie jest bardzo częste wśród perkusistów. Jest otwarty na różnego typu przedsięwzięcia kulturalne, co zaowocowało przyznaniem mu European Award of Culture. Jego tegoroczna autorska płyta *Convergence* nagrana została przez ciekawy międzynarodowy sześciuosobowy skład, w którym znaleźli się znani Kubańcy: bracia Vistelowie (Jorge – trąbka, Maikel – saksofon tenorowy), gitarzysta Nelson Veras, wibrafonista Jima Hart i basista Rafael Jerjen. *Convergence* to płyta eklektyczna, która łączy w sobie wszystkie pasje i doświadczenia lidera – od muzyki klasycznej poprzez te wyniesione z kilkuletniego pobytu na

Kubie zainteresowania muzyką współczesną aż do miłości do jazzu tak po prostu. Pełna jest skomplikowanych formalnie utworów, którym przyświeca jedna myśl – żeby muzycy odnajdowali w ich graniu radość. Można dojść do takiego wniosku, bo słysząc w nagraniu swobodę i przyjemność z wykonywania tych utworów.

Kompozycje zainspirowane zostały przez wielkich jazzmanów: Johna Coltrane’a, Henry’ego Threadgilla, Steve’a Colemana i Django Reinhardta. Wpłynęli oni na poetyckość, dojrzałość i warstwę rytmiczną materiału, który bez wątpienia jest muzyką naszych czasów, wykonywaną przez artystów z dużym i różnorodnym doświadczeniem.

Ciekawe są dialogi pomiędzy muzykami. Warto się w nie wsłuchać, choćby w takich utworach jak *Little Idea*, *Strong Steps* czy *Edificio 17*. Całość godna jest polecenia jako płyta do aktywnego słuchania, bo słuchanie „na pół gwizdka” może spowodować dyskomfort i nie sprawdzić się z powodu jej złożoności. Polecam więc, ale do uważnego słuchania. ●

Yatzek Piotrowski



Peterson Kohler Collective – *Winter Colors*

Origin Records, 2019

Wielokrotnie już pory roku były inspiracją do stworzenia nieprzemijających kompozycji, nie tylko chętnie słuchanych pod wszystkimi szerokościami geograficznymi, ale również w jakimś stopniu kształtujących muzykę jazzową. W przypadku tej płyty natchnieniem dla muzyków stała się zima, ze wszystkimi swoimi kolorami, pejzażami i nastrojami.

Muzycy bardzo trafnie przy pomocy dźwięków opowiadają o płatkach spadającego śniegu, zadymce, jeździe na sankach, refleksyjnie i nastrojowo spoglądają na wieczorny zimowy pejzaż. Można zaryzykować stwierdzenie, że Peterson Kohler Collective spogląda na zimę w sposób ekspresjonistyczny, wykorzystując na sposób mu-

zyczny cały urok tego kierunku malarstwa. Jeżeli jednak ktoś przypuszcza, że płyta *Winter Colors* składa się z utworów ckliwych i przesłodzonych, to jest w błędzie.

Wytrawni, doświadczeni amerykańscy muzycy wchodzący w skład Peterson Kohler Collective przeprowadzają słuchacza przez różne gatunki jazzu – od spokojnej ballady poprzez rytmy latynoskie, kompozycje z pogranicza muzyki ilustracyjnej aż do bluesa.

Należy zwrócić też uwagę na ciekawe rozwiązania realizatorsko-aranżacyjne, na przykład w *Solstice Song* zbudowanej przede wszystkim na gitarze, na której gra David Peterson. Zastosowanie dwugłosu, nakładanie na siebie partii solowych zagranych bez szaleństw, ale sprawnie i bardzo precyzyjnie sprawia, że utworu dobrze się słucha.

Trudno przeoczyć też *M & M Blues*, z który mnie kojarzy się z surrealistycznym pejzażem, z ciężkim padającym śniegiem, szarymi chmurami i zimowym zmierzchem. Interesująco na teren free jazzu

Peterson Kohler Collective wkracza w utworze *With the Fluries*. To już raczej krótka, ale bardzo dotkliwa śnieżna zadymka.

Ciekawa jest geneza powstania tego krążka *Winter Colors*. Po 45 latach indywidualnych działań muzycznych dwaj bracia Kohlerowie – pianista Lee i basista Rob – wraz z kuzynem, gitarzystą Davidem Petersonem, postanowili wspólnie nagrać płytę inną od swoich wcześniejszych dokonań – refleksyjną, nieco ekstrawagancką, prezentującą przy tym wysokie umiejętności muzyczne pomysłodawców projektu. Do realizacji krążka zaprosili przyjaciół – gitarzystę Davida Petersona, saksofonistę Brenta Jensa i perkusistę Johna Bishopa (współzałożyciela wytwórni Origin Records, która materiał wydała), dając im również możliwość wykazania się jako kompozytorom.

Jeżeli ktoś szuka muzyki na jesienno-zimowe wieczory, ta płyta jest jak znalazł. Ciepła, czasami ekspresyjna, dobrze i inteligentnie zagrana. Polecam! ●

Andrzej Wiśniewski



Mary Halvorson's Code Girl – Artlessly Falling

Firehouse 12 Records, 2020

30 października, dwa tygodnie po swoich czterdziestych urodzinach, gitarzystka Mary Halvorson wydała najnowszą płytę. Zespół, z którym ją nagrała, nosi nazwę Mary Halvorson's Code Girl i jak sama nazwa wskazuje, stanowi stylistyczną kontynuację albumu wydanego w 2018 roku, od którego wzięła się ta nazwa (recenzja – JazzPRESS 12/2018). Podobnie jak poprzednia, tegoroczna płyta ukazała się nakładem Firehouse 12 Records.

Album stanowi ilustrację muzyczną skomponowaną do ośmiu wcześniej napisanych przez Halvorson wierszy. Jak przyznaje autorka, napisanie ich zajęło kilka miesięcy i kosztowało wiele trudu. Utwory literackie zostały stworzone według precyzyjnych re-

guł i mają różnorodne formy – od japońskich tanki i haibun przez arabski ghażal po europejskie villanelle, pantoum, wiersz biały czy sestynę. Część wierszy ma klarowne odniesienia: otwierający płytę *The Lemon Trees* jest hołdem dla twórczości brytyjskiego pisarza Lawrence’a Osborne’a (ciekawostka: przez większą część swojego życia Osborne przemieszcza się i mieszka po kilka lat w różnych krajach, m.in. we Francji, Włoszech, Maroku, Meksyku, Tajlandii i Turcji, ale swoją wędrówkę rozpoczął od kilkuletniego pobytu w Polsce; a jednak pozostaje u nas praktycznie nieznany). *Last-Minute Smears* zostały przez Halvorson napisane bezpośrednio po obejrzeniu przez nią transmisji przesłuchania przed senatem Bretta Kavanaugha w toku kontrowersyjnego, dzielącego amerykańskie społeczeństwo procesu nominacji do Sądu Najwyższego. Z kolei *Mexican War Streets* (Pittsburgh) odnosi się do artystycznej dzielnicy Pittsburgha, w której przebywała Halvorson z zespołem Thumbscrew. Odkrycie znaczeń innych wierszy, niekiedy bardzo osobistych, artystka pozostawia słuchaczom,

świadomie operując niedopowiedzeniami, aluzjami, skojarzeniami.

Od ostatniej płyty w zespole nastąpiło kilka zmian. Główny trzon, funkcjonujący też samodzielnie jako Thumbscrew, czyli Halvorson, Michael Formanek na basie i Tomas Fujiwara na bębnach, pozostał ten sam. Również w większości utworów śpiewa klasycznie wykształcona Amirtha Kidambi. Do składu dołączyły dwie nowe osoby, które wniosły znaczący wkład w nagranie: Adam O’Farrill na trąbce oraz Maria Grand na saksofonie tenorowym, będąca tu także drugą wokalistką. No i jest jeszcze gość specjalny, śpiewający w trzech utworach – *The Lemon Trees*, *Walls and Roses* i *Bigger Flames* – legendarny brytyjski muzyk Robert Wyatt. Wywodzi się on z psychodelicznej jazz-rockowej sceny, z tego samego kręgu co Pink Floyd. Na początku swojej kariery był perkusistą i wokalistą na pierwszych płytach Soft Machine. Wkrótce po odejściu od zespołu i rozpoczęciu kariery solowej uległ wypadkowi, w wyniku którego został sparaliżowany. Z konieczności skoncentrował się przede wszystkim na karierze wokalne. Boga-

ctwo jego biografii i kariery muzycznej warto są osobnego artykułu, tym bardziej, że w Polsce jest daleko mniej popularny niż w krajach anglosaskich. Być może dlatego, że jego późniejsza twórczość stała się politycznie zaangażowana, a jej przesłanie i kontekst w naturalny sposób już nie musiał być dla nas zrozumiałe. Niemniej Mary Halvorson przyznaje, że właśnie Robert Wyatt należy do największych inspiracji dla jej twórczości, a jego udział w nagraniu to dla niej prawdziwy zaszczyt.

Za różnorodnością tematyki i form poetyckich podąża znaczna różnorodność kompozycji. Znakomita, jak zawsze, jest gra sekcji rytmicznej. Tomas Fujiwara zdążył już sobie wyrobić znaczącą pozycję, a jego grę na *Artlessly Falling* cechują wszystkie jego najlepsze cechy – żywiołowość i prowadzona pewną ręką polirytmia i polifonia. Głębia i soczystość basu Formanka stanowi cenne oparcie dla zespołu i nadaje głębię całemu nagraniu. Lata wspólnej gry Halvorson z tymi muzykami przynoszą swoje owoce. Bardzo cennym atutem nagrania jest trąbka O’Farrilla. Znakomite są jego rozbudowane sola w *The Lemon Trees*,

Muzzling Unwashed i *A Nearing*. Maria Grand okazuje się cennym nabytkiem z dwóch powodów. Po pierwsze, jest bardzo dobrą saksofonistką, o czym można się przekonać, słuchając jej gry w *Last-Minute Smears* czy *A Nearing*. Dodatkowo jej głos został przez kompozytorkę pomysłowo wykorzystany.

Pomimo że teksty zajmują w kompozycjach sporo miejsca, pozostaje jeszcze przestrzeń na improwizacje instrumentalistów. Także Kidambi w swoich partiach wokalnych kunsztownie or-

namentuje słowa i buduje rozbudowane frazy, wykazując dużo własnej inwencji. Cała trójka wokalistów jest bardzo udanym i unikalnym pomysłem, także przez kontrastowe zestawienie stylów: surowy, wręcz szorstki, przy czym zgaszony i liryczny Roberta Wyatt, eteryczny Marii Grand oraz perfekcyjny, pewny siebie, operowy bądź orientalny Amirthy Kidambi. Gra Mary Halvorson prezentuje cały wachlarz techniki i stylów, od wyszukanej bal-

ne pasaż do hendriksowskiej furii.

Być może wielomiesięczny trud włożony w pisanie poezji sprawił, że w części utworów tekst wydaje się niekiedy przytłumiać inwencję kompozytorską i zbyt dominować, jednak muzyka na tej płycie jest tak bogata w pomysły, brzmienia, partie improwizowane, że nawet dla osób, które uznają warstwę poetycką za niezrozumiałą, może to być, z powodów muzycznych, bardzo ciekawa płyta. ●

Cezary Ścibiorski

10 lat
radioJazz.fm



Grupa
na facebooku!

PODCASTY O JAZZIE I OKOLICACH

Dołącz do nas i dziel się jazzem!

ODZWIEDŹ GRUPĘ >>



Thumbscrew – *The Anthony Braxton Project*

Cuneiform Records, 2020

Trio Thumbscrew zebrało się po raz kolejny, tym razem, żeby uczcić siedemdziesiąte piąte urodziny Anthonego Braxtona, legendarnego amerykańskiego awangardowego multiinstrumentalisty i kompozytora. Najlepszym sposobem na celebrowanie tej rocznicy było nagranie płyty z muzyką Braxtona. Przypomnijmy, w skład Thumbscrew wchodzi Mary Halvorson – gitara, Michael Formanek – kontrabas i Thomas Fujiwara – perkusja i wibrafon. To, że akurat oni wzięli na warsztat kompozycje Braxtona, dziwić nie powinno, ponieważ wszyscy współpracowali już z nim przy różnych projektach.

A zatem solidne podstawy już mamy. Teraz wystarczy

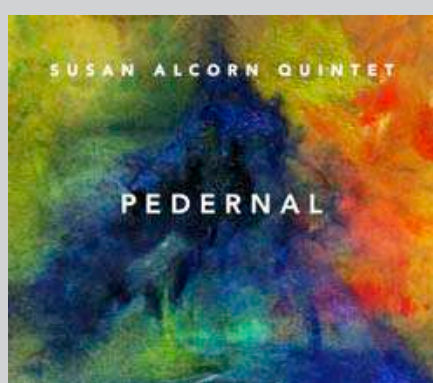
tylko wybrać kompozycje z przepastnego archiwum muzyka. Proste, prawda? Jak mówi Halvorson, zdecydowali się na utwory z wczesnego okresu jego twórczości, które nigdy nie zostały nagrane bądź zdarzyło się to raz lub dwa. Ważne było również dopasowanie szkiców kompozycji do instrumentarium tria. Taki, a nie inny wybór dał muzykom możliwość szerszego spojrzenia na zapis płytowy i wolność w interpretacji. Zespół zamknął się na cztery tygodnie w Pittsburghu, gdzie codziennie przygotowywał się do nagrania.

Wydaje się, że Thumbscrew, zespół bazujący na improwizacji i swobodnych zmianach w obrębie kompozycji, i kompozycje Braxtona to połączenie idealne. Przy małej liczbie instrumentów wysuwa się nieco gitara Halvorson. Zresztą jej wyobrażenia i technika gry nigdy nie pozostawiała słuchacza obojętnym. Bardzo dobrym pomysłem było wprowadzenie do instrumentarium wibrafonu. Fujiwara przy jego pomocy wpuszcza do mocno jednak precyzyjnych kompozycji sporo powietrza

i przestrzeni. Świetnie słychać to szczególnie w jednej z lepszych na płycie *Composition No. 79*. Warto też zwrócić uwagę na *Composition No. 14* – utwór zagrany trzy razy przez każdego z muzyków solo (brawo Halvorson!). Wrażenie robi też rozpoczynająca się marszowym rytmem *Composition No. 61*.

Mówiąc wprost, nie jest to zbiór utworów, które puścicie sobie w tle i będziecie się bujać przy swingującym triu. Dla wielu, szczególnie dla nieznających w ogóle twórczości Braxtona, wrażenie dysonansu, liczne zmiany tempa i złamanie rytmu mogą być przytłaczające. Złośliwi powiedzą, że nazwa Thumbscrew (z ang. narzędzie tortur do miażdżenia kciuków) jest adekwatna do dźwięków, które gra zespół. Ale absolutnie nie zwracajcie uwagi na złośliwców – znajdziecie w tej muzyce bardzo dużo. Tak jak Anthony Braxton jest ważną postacią muzyki współczesnej, tak *The Anthony Braxton Project* może się okazać jedną z najważniejszych płyt z muzyką improwizowaną w tym roku. ●

Grzegorz Smędek



Susan Alcorn Quintet – *Pedernal*

Relative Pitch Records, 2020

Susan Alcorn występowała 10 listopada 2018 roku na festiwalu Jazz Jantar w Gdańsku, w składzie oktetu Mary Halvorson. Nie pozostaje bez związku z najnowszą płytą artystki, wydaną niemal dokładnie dwa lata po tamtym wydarzeniu – 13 listopada, pod szyldem „Susan Alcorn Quintet”.

Instrumentem, na którym Susan Alcorn gra od ponad czterdziestu lat, jest elektryczna gitara hawajska, po angielsku nazywana pedal steel guitar. Jest to specyficzny instrument, kojarzony przede wszystkim z muzyką hawajską (stąd polska nazwa) – o charakterystycznych, słodkich, przeciąganych dźwiękach – a także z muzyką country wywodzącą się z Nashville. Mimo tego, że wydawany od wielu dziesięcioleci do dzisiaj

polski podręcznik gry na gitarze Józefa Powroźnika nosi tytuł *Szkoła gry na gitarze i na gitarze hawajskiej*, to właściwie nigdy gitara hawajska nie zyskała u nas większej popularności. Gra się na niej w ten sposób, że na palce prawej ręki założone są metalowe plektrony, którymi szarpie się struny, a dźwięki strojone są metalowym wałkiem, trzymanym w lewej ręce. Dodatkowo, w hawajskiej gitarze elektrycznej zainstalowany jest mechanizm pedałowaty, który pozwala na modulowanie napięcia i płynne zmiany stroju strun.

Alcorn, z konieczności, najpierw grała przede wszystkim muzykę country, ale nigdy jej jednak nie polubiła. Kiedy zetknęła się z twórczością Ornette’a Colemana, Alberta Aylera, Johna Coltrane’a i Alice Coltrane, odważyła się na rozpoczęcie poszukiwania własnego stylu. Przez lata przede wszystkim grała solo, z rzadka bywała zapraszana do amerykańskich klubów i sporadycznie nagrywała płyty. Dopiero po tym, jak jedna z nich – Uma – została doceniona i opisana przez znaną amerykań-

ską kompozytorkę awangardową Pauline Oliveros, Susan Alcorn wypłynęła na szersze wody i zaczęła znacznie częściej koncertować w Europie. Zdarzyło się też, że zagrała u boku swojej mentorki.

W ostatnich latach Alcorn grywała m.in. z Michaellem Formankiem, Ryanem Sawyerem (którzy znaleźli się w składzie autorskiego kwintetu gitarzystki), Ingrid Laubrock, Joe McPheem i Kenem Vandermarkiem, Ellerym Eskelinem, Fredem Frithem, Evanem Parkerem oraz niedawno – we wspomnianym, głośnym okciecie – Mary Halvorson.

Pomimo tego, że rodzaj muzyki prezentowanej przez Susan Alcorn nigdy nie sięgnął bardzo szerokiego kręgu odbiorców, jednak artystka stawiała się stopniowo coraz bardziej rozpoznawana i zaczęła otrzymywać nagrody. Grant przyznany Alcorn pozwolił na realizację omawianej tu płyty. Zebrała do niej zespół marzeń, oprócz Formanka na basie i Sawyera na perkusji; udało się jej zaprosić Mary Halvorson, a także skrzypka bardzo dobrze znanego z występów i nagrań z Johnem Zornem

i Johnem Abercrombie – Marka Feldmana (nie wie-
dzieć czemu widniejącego
na okładce jako Michael).

Tytuł albumu odnosi się do
góry w amerykańskim sta-
nie Nowy Meksyk, oficjal-
nie zwanej Cerro Pedernal.
Powszechnie jednak znaną
i używaną nazwą jest właś-
nie Pedernal. Był to ulubio-
ny krajobraz słynnej ame-
rykańskiej malarki Georgii
O'Keeffe, zwanej „matką
amerykańskiego moderni-
zmu”, wielokrotnie przez
nią uwieczniane. Alcorn
spędziła u podnóża tej góry
miesiąc, szukając samotno-
ści i przygotowując kompo-
zycje na tę płytę. Zdjęcie Pe-
dernal zdobi też jedną ze
stron okładki.

Płytę rozpoczyna utwór
tytułowy, o pastelowym
brzmieniu, sugerującym,
że będziemy mieli kolej-
ny album w stylu wczes-
nego Pata Metheny'ego. Już
w drugiej minucie może-
my się zorientować, że nic

bardziej błędnego. Niezwy-
kle skomplikowane, gęste
i wypracowane kompozy-
cje, pozostawiające nieco
przestrzeni na improwiza-
cje muzyków dobrze zna-
nych ze swoich awangardo-
wych inklinacji, sprawiają,
że płyta, aby w pełni ją do-
cenić, wymaga skupienia
i wielokrotnego przesłucha-
nia. Druga kompozycja, *Cir-
cular Ruins*, wypracowana
i skoncentrowana, nawią-
zuje do całego wachlarza
współczesnej awangardy,
od dodekafonii, poprzez so-
noryzm, serializm, po mi-
nimalizm.

Trzeci utwór, *R.U.R.*, to na-
wiązanie do przedwojennej
sztuki czeskiego pisarza Ka-
rela Čapka, w którym po raz
pierwszy w historii użył on
wymyślonego przez siebie
terminu „robot”. Zaczyna się
motorycznym, precyzyjnym
pulem, aby w drugiej części
rozpłynąć się w amorficz-
ną improwizację i powrócić
na krótko do swej rytmicz-

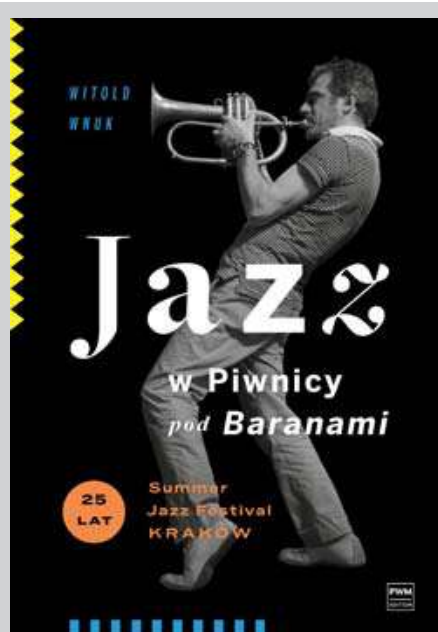
nej struktury. Pomysł na
najdłuższą kompozycję pły-
ty *Night in Gdańsk*, jak może-
my przypuszczać, narodził
się podczas wspomnianego
pobytu artystki w naszym
kraju. Tym bardziej, że na-
strój utworu ewidentnie su-
geruje, iż mógł to być listo-
pad. Tutaj kompozytorka
położyła nacisk na możli-
wości brzmieniowe swojego
instrumentu, ale także i po-
zostałych muzyków kwinte-
tu. Album zamyka radosny,
wręcz przebojowy *Northeast
Rising Sun*.

Oprócz odniesień do współ-
czesnej muzyki awangardo-
wej, zaproszeni muzycy od-
ciskają na nim także swoje
indywidualne piętno, znane
z ich wcześniejszych doko-
nań. Album, jak wspomnia-
łem, stawia słuchaczowi
wysokie wymagania. Nie-
mniej, przy odrobinie wy-
siłku, zostanie on wynagro-
dzony. ●

Cezary Ścibiorski

PLAYLISTA 12/2020





Witold Wnuk – *Jazz w Piwnicy pod Baranami. 25 lat Summer Jazz Festival Kraków*

PWM, 2020

Koneserom krakowskiego jazzu i entuzjastom dwudziestu czterech edycji Letniego Festiwalu Jazzowego w Piwnicy pod Baranami, Summer Jazz Festival Kraków, Witold Wnuk – *spiritus movens* owego festiwalu – sprezentował szczegółowe kompendium historii koncertów, które odbyły się w latach 1996-2019.

Jak wspomina autor, pomysłodawcą festiwalu był sam Piotr Skrzynecki, który w związku ze zbiegającym się czterdziestolecie kabaletu Piwnica pod Baranami zasugerował serię lipcowych koncertów dla upamiętnienia jazzowych tradycji jego

siedziby. Z biegiem lat festiwal nabierał coraz to pokaźniejszych rozmiarów, prezentując plejadę polskich i zagranicznych muzyków udokumentowaną w książce. Lista występujących artystów zajmuje 11 stron, a większość muzyków występowała rokrocznie, zatem Witold Wnuk ma na swoim koncie setki, jeśli nie tysiące koncertów z udziałem polskich i międzynarodowych gwiazd światowego kalibru, włącznie z takimi ikonami starszych pokoleń jak Bobby McFerrin, Herbie Hancock, Charles Lloyd i Pharoah Sanders czy młodszych, jak Robert Glasper. Zaryzykuję stwierdzenie, że nie ma polskiego muzyka jazzowego, który nie wystąpił na którejś z edycji festiwalu.

Marzeniem Wnuka jest, aby Kraków stał się „mekką jazzu, do której będą ściągać (...) może nawet setki tysięcy fanów. Jazz może być kolejnym wielkim krakowskim magnesem dla świata”. Możemy tylko mieć nadzieję, że COVID-19 nie pokrzyżuje na dłużej tych planów.

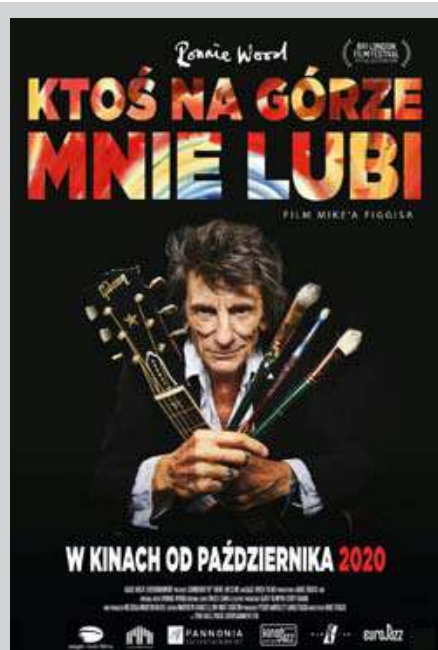
Książka ma formę gawędziarskiego pamiętnika uzupełnionego sporą porcją recenzji autorstwa znanych krytyków muzycznych m.in. Bogdana Chmury, Tomasza Handzli-

ka, Grzegorza Tusiewicza, Roberta Buczka i Jerzego Armaty. Jest też wzbogacona o dużą kolekcję fotografii muzyków i artystycznych osobowości, reprodukcje plakatów oraz listę laureatów przyznawanego rokrocznie od 2001 roku Jazzowego Baranka.

Smaku dodają anegdoty, jak ta o Michale Urbaniaku, który zasnął w trakcie grania na jam session w klubie U Muniaka, czy też o fortepianie, który na cztery godziny przed koncertem okazał się za mały dla Joey’ego Calderazzo, a organizatorom, pod groźbą odwołania koncertu, udało się zapewnić instrument odpowiednich rozmiarów. Sympatycy krakowskiego festiwalu odnajdą te i sporo innych szczegółów zza jego kulis. ●

Basia Gagnon





Ronnie Wood: Ktoś na górze mnie lubi

Ronnie Wood *Somebody Up There Likes Me*, reż. Mike Figgis, polska dystrybucja MusiCine, w ramach cyklu Kino Jazz, polska premiera: 2020.

„Ktoś na górze mnie lubi” – to odważne stwierdzenie, na które pozwolić sobie może tylko osoba spełniona, której życie przysporzyło o wiele więcej przyjemności niż cierpień. Myślimy: „nic w tym dziwnego, że na taką uwagę pozwala sobie Ronnie Wood – legendarny gitarzysta The Rolling Stones, po prostu bóg rock’n’rolla uwielbiany przez tłumy”. Rzeczywistość, jak zwykle jednak, okazuje się nieco bardziej skomplikowana, a film *Ronnie Wood: Ktoś na gó-*

rze mnie lubi Mike’a Figgisa przedstawia również pewne cienie historii tego wyjątkowego gitarzysty...

Figgis tworzy intymny i szczery portret człowieka. Cały film utrzymany jest w formie wspomnień głównego bohatera, gęsto przeplatanych wypowiedziami innych osób. Co ciekawe, okazuje się, że oprócz postaci ze świata muzyki dużą rolę w życiu Ronniego Wooda odegrali ludzie niezwiązani z tą profesją: chociażby jeden z najważniejszych artystów XX wieku – Damien Hirst – czy, według wielu, najwybitniejszy snookerzysta w historii – Ronnie O’Sullivan. Rzecz jasna, w filmie pojawiają się również wypowiedzi legendy muzyki rockowej lat sześćdziesiątych – Roda Stewarta, Keitha Richardsa i Micka Jaggera.

I właśnie skonfrontowanie postaci Micka i Ronniego stało się dla mnie kluczem dla zrozumienia specyficznej osobowości tego drugiego. Elokwentny, dowcipny i wyjątkowo inteligentny Jagger to osoba w pełni pogodzona ze światem i ciut wobec niego zdystansowana – innymi słowy, ikona

muzyki chętnie dzieląca się swoimi przemyśleniami. Ronnie jest zupełnie inny. To nadal, jak zresztą został określony w filmie, „narwany rock’n’rollowiec”. Piękne, ale też chyba najbardziej przerażające jest to, że od swoich młodszych lat zmienił się naprawdę niewiele. Jest piekielnie wrażliwy i nieprawdopodobnie utalentowany – świetnie maluje, być może nawet lepiej, niż gra na gitarze. Stale podgryzają go jednak jego własne demony, co skutkuje chociażby ciężkim uzależnieniem od używek. Choć pozornie wygląda na szczęśliwego, to mam nieodparte wrażenie, że w jego duszy tkwi jakaś głęboka zadra. Być może świat go nigdy nie zrozumiał, a może to raczej on go nigdy nie pojął – bez znaczenia, tak czy inaczej, w jakiś zadziwiający sposób nie potrafi on dostroić się do otaczającej go rzeczywistości. Jest uwielbiany, ale ciągle szuka, za czymś goni, niszcząc tak naprawdę samego siebie. Emanuje z niego swego rodzaju „rozedrganie”, które w połączeniu z niewątpliwym urokiem osobistym współtworzy jego intrygują-

cą osobowość. Mam wrażenie, że te krótkie chwile pełnego spokoju osiąga wtedy, gdy chwyta swojego 12-strunowego akustyka i zaczyna grać prostego bluesa, odartego z blasku świateł, tak dalekiego od wkurzających menedżerów i medialnych kontraktów...

Ronnie Wood: Ktoś na górze mnie lubi to film, który skraca dystans między od-

biorcą a głównym bohaterem. Od zawsze znaliśmy Ronniego Wooda jako artystę, a teraz poznaliśmy go również jako człowieka. Utworem, który najlepiej ukazuje, o czym ten film tak naprawdę jest i kim jest Ronnie Wood, jest kompozycja *Mystifies Me*. Jest dokładnie taka jak nasz bohater – szczerą, bezpretensjonalną, lecz

również bardzo wzruszająca i melancholijna. Film Figgisa spodoba się nawet tym, którzy Stonesów i rock'n'rolla nie lubią (są tacy w ogóle?). Wszak nieczęsto się zdarza, że z głównym bohaterem jakiegokolwiek filmu nawiązać możemy tak szczerą i ludzką więź. ●

Jędrzej Janicki

radioJazz.fm 10lat

TOP OF THE LIVE

• PASMO LIVE • PIĄTEK • GODZ. 20:00 • WWW.RADIOJAZZ.FM •

11.12.2020

Cały ten Jazz! LIVE! Jerzy Małek *Black Sheep*, PROM Kultury Saska Kępa, Warszawa

18.12.2020

Ewelina Serafin Quartet, Centrum Kultury Dworek Białoprądnicki, Kraków

25.12.2020

Bela Fleck & The Flecktones – Jingle All The Way

30.12.2020

Enrico Rava – Rava on Dance Floor

WYKONAWCY

ON LINE

10
grudniaON-LINE
GODZ. 20.00

SUPER SAM + 1: CHRISTIAN LILLINGER & ARTUR MAĆKOWIAK

„Super” w tytule oznacza, że program budowany będzie w oparciu o artystów uznanych – mistrzów. „Sam” mówi oczywiście o występie solowym, ale i o twórczym osamotnieniu. „+ 1” w tytule oznacza, że każdy wieczór uwieczony jest występem w duecie. Artyści spotykają się na scenie po raz pierwszy. Na grudniowym koncercie zagrają: Christian Lillinger, niemiecki awangardowy muzyk, perkusista i kompozytor, oraz Artur Maćkowiak, muzyk i performer poruszający się w obszarach szeroko pojętej muzyki gitarowej, okraszanej dużą dawką eksperymentu, elektroniki, ambientu i improwizacji. [WIĘCEJ >>](#)

16
grudniaON-LINE
GODZ. 19.00

SALON JAZZOWY: KUBA BANASZEK DUO

Kuba Banaszek jest absolwentem Akademii Muzycznej w Krakowie, liderem kwartetu, z którym zdobył już liczne nagrody podczas krajowych festiwali jazzowych: Przeglądu Młodych Wykonawców Muzyki Jazzowej Novum Jazz Festival w Łomży, Blue Note Poznań Competition, Przeglądu Młodych Zespołów Jazzowych i Bluesowych oraz Jazzu nad Odrą. Wraz ze swoim kwartetem ma na koncie debiutancki album *Band of Brothers*. Podczas Salonu Jazzowego pianista wystąpi w duecie z saksofonistą Marcinem Konieczkowiczem. [WIĘCEJ >>](#)

PRZEWODNIK

ON LINE

11-13

grudnia

ON-LINE


WESOŁA JAZZ FESTIWAL

Przez trzy dni odbywać się będą koncerty w ramach Wesoła Jazz Festiwal. Na inaugurację zagra Jakub Paulski Trio, prezentując program z tegorocznej debiutanckiej płyty *Preludium*. Z triem gościnnie zagrają Tomasz Wendt i Szymon Klekowicki. Drugiego dnia wystąpi trio Theos & Vincents, współtworzone przez pianistę Franciszka Raczkowskiego, kontrabasistę Michała Aftykę oraz perkusistę Stefana Raczkowskiego. Podczas finałowego koncertu posłuchać będzie można Tercetu Kamili Drabek i utworów z jego przyjętego z uznaniem albumu *Muzyka naiwna*. **WIĘCEJ >>**

22

grudnia

**ON-LINE
GODZ. 19.00**


CAŁY TEN JAZZ! LIVE!: LESZEK KUŁAKOWSKI I MACIEJ SIKAŁA

Podczas kolejnego koncertu z cyklu Cały ten jazz! Live! na scenie zaprezentuje się duet znakomitych muzyków trójmiejskich – pianista Leszek Kułakowski oraz saksofonista Maciej Sikała. W roku 2019 muzycy nagrali w duecie bardzo wysoko oceniony album *Red Ice* i zawarte na nim utwory zagrają podczas grudniowego koncertu. „Bardzo osobisty album, z moją muzyką w stu procentach, bo w muzyce interesują mnie melodia, harmonia, przestrzeń...” – mówił w JazzPRESSie o *Red Ice* Leszek Kułakowski. **WIĘCEJ >>**

 więcej koncertów na www.jazzpress.pl/koncerty

 WESOŁA JAZZ FESTIWAL
CAŁY TEN JAZZ! LIVE!

● ONLINE

Z PROM-u Kultury
Saska Kępa
BEZPŁATNE

RED

UCE

Maciej Sikala
Leszek Kułakowski

22.12.20/19:00
BRUKSELSKA 23
WARSZAWA

PROM
KULTURY
SASKA KĘPA

PROJEKT

SAWAZ

WARSZAWA

PROM

WARSZAWA

Fot. L. Basal / Fot. J. Wierzbicki



RELACJE KONCERTOWE





fot. Ewelina Jaśkowiak

Szepty rozniosły się szerokim echem



Jakub Krukowski
j.krukowski@op.pl

Poznań Komeda Maraton – Poznań,
siedziba Stowarzyszenia Jazz Poznań, 7–8 listopada 2020 r.

Poznań Komeda Maraton był wielkim sukcesem ubiegłorocznych obchodów 50-tej rocznicy śmierci Krzysztofa Komedy odbywających się w jego rodzinnym mieście. Ta niecodzienna inicjatywa okazała się znakomitą platformą do obcowania z muzyką mistrza, integrującą przy tym lokalne środowisko. Choć intensywność, z jaką artyści eksplorowali jego spuściznę, mogła

wyczerpać potencjał formuły, to organizatorzy – **Maciej Fortuna** wraz ze Stowarzyszeniem Jazz Poznań, zdecydowali się na kontynuację. Pomysł tym bardziej szalony, że zrealizowany w dobie pandemicznych ograniczeń. Co gorsze, gdy program imprezy był już dopięty, parę dni przed startem zakazano udziału publiczności. Jak w przypadku innych wydarzeń, można było spodziewać

się transmisji na żywo online, muzycy szybko wykluczyli jednak taką możliwość. „Jest przesyty tej formy i ona się mocno zdewaluowała. (...) Streaming prowadzi do grania bardziej ostrożnie, do unikania eksperymentu” – stwierdził Fortuna. Zapis koncertów pojawił się w sieci kilka dni później, po stosownej postprodukcji, tak by zapewnić najlepszą jakość przekazu. Tym samym trzydziestogodzinny (!) maraton z 7 i 8 listopada widownia mogła obejrzeć w formie krótszych recitali publikowanych na portalach społecznościowych, codziennie między 10 a 21 listopada.

Druga edycja odbyła się pod wymownym hasłem „Muzyka szep-tów”, które wzmocnił jeszcze brak widowni. Fortuna, tłumacząc obrany idiom, zwracał uwagę na potrzebę oddania emocji towarzyszących wykonawcom: „muzyka improwizowana odnosi się do czasu, w którym powstaje. Ostatnie miesiące (...) to emanacja skrajnych emocji”. Środkiem do wyrażenia tych przeżyć była dla artystów, rzecz jasna, muzyka Krzysztofa Komedy.

Choć w porównaniu z poprzednią odsłoną pojawiło się mniej wykonawców, to siła ich ekspresji i kreatywność okazały się większe. Dotyczyło to zarówno solistów: pianistów – **Katarzyny Strońskiej-Sierant**, **Jakuba Królikow-**

skiego i **Michała Martyniuka**, kontrabasisty **Damiana Kostki**, gitarzysty **Dawida Kostki** oraz trębacza Macieja Fortuny, jak też duetów: **Patryka Piłasiewicza** (gitara basowa, moog, elektronika) i **Patryka Rynkiewicza** (trąbka, elektronika), **Cezarego Ostrowskiego** (syntezator, oscylatory, elektronika) i Macieja Fortuny (trąbka, taśma), **Natalii Kordiak** (śpiew, taśma, elektronika) i **Jakuba Miarczyńskiego** (perkusja preparowana). Dla

fot. Sławek Wąchała





fot. Ewelina Jaśkowiak

atrakcyjności przekazu nie miało znaczenia, czy interpretowali oni oryginalne utwory Komedy, czy też prezentowali autorską twórczość nim inspirowaną. Jeśli ktoś miał obawy o oryginalność występów (w końcu co jeszcze można odkryć w tej muzyce?), na pewno szybko je zweryfikował. Zwłaszcza duety nie bały się eksperymentów, a ostatni z wymienionych przyniósł zupełnie inne spojrzenie na legendarną twórczość.

Oprócz waloru artystycznego warto docenić koncepcję transmisji wydarzenia. Oczywiście, jak zawsze przy okazji koncertów online, trudno porównywać ich atmosferę do występów z publicznością. Niemniej mam wrażenie, że organizatorzy nastawiając się na jakość przekazu, trafnie zdiagnozowali oczekiwania widowni, a pojedynczo publikując fragmenty koncertów, dali szansę na lepsze skupienie uwagi.

Kończąc swój występ oraz cały maraton, Fortuna stwierdził, że powodzenie tegorocznej edycji było ważne: „nie tylko z punktu widzenia poznańskiego środowiska muzycznego, ale także pewnej niezłomności twórczej”. Możemy narzekać na formułę aktualnych koncertów, ale rzeczywistości nie zmienimy. Ważne więc byśmy również my – widownia, mieli podobną niezłomność we wspieraniu artystów. ●



Skutki braku szczepionki

Po raz pierwszy od kilkunastu lat nie dane mi było znaleźć się na polskim koncercie Brada Mehldaua. W skali pandemicznych kłopotów i tragedii trudno chyba nazwać ów fakt choćby przykrością, a poniższy tekst nie ma służyć dorabianiu temu, co się zdarzyło, martyrologicznej otoczki. Zastanawiałem się, czy zapoznać się z relacjami z warszawskiego występu pianisty. W końcu wyrażone zachwyty (no bo przecież koncert Brada można przyjąć tylko z zachwytem) mogły pogłębić jedynie subiektywny żal, że nie było mnie tam na miejscu. Tak, w przypadku Mehldaua jestem na bakier z obiektywnością. Nie ukrywam

tęgo i nie taję faktu, że to muzyk, którego lubię i cenię najbardziej. Można śmiało powiedzieć, że mam fioła na jego punkcie, nawet jeżeli nie śmiem się nazywać Największym Fanem Brada na Świecie (tytuł ten przynależy zasłużenie do kogoś innego – w tym miejscu załączam pozdrowienia dla Redaktora A.D.). Nie ukrywam więc, że aż mną zatrzęsło, kiedy przeczytałem na łamach listopadowego JazzPRESSu relację Yatzka Piotrowskiego z solowego recitalu Brada Mehldaua podczas Jazz Jamboree 2020. I nie chodzi mi o to, że koncert relacjonującemu się nie podobał. Nie rozumiem tego, ale – wprawdzie z trudem – akceptuję. Jednakże uznałem, że ton ironii i wyższości, jaki przebijał z zamieszczonego tekstu, nie może pozostać bez odzewu. Tak więc pozwolę sobie odnieść się do kilku stwierdzeń ze wspomnianego artykułu. Cytat pierwszy: „Wieczór zaczął się od zapowiadanego i mocno reklamowanego występu pianisty

i improwizatora Brada Mehldaua” – nie wiem po co podkreślać ów reklamowy fakt. Wiadomo, że impreza promuje się nazwiskiem największej gwiazdy, a nawet w pierwotnie zaplanowanym programie to właśnie Brad Mehldau był gwiazdą najjaśniejszą. Cytat drugi: „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”. Brad Mehldau słynie z kilku rzeczy. Jedną z nich są właśnie interpretacje utworów „nowych klasyków”. Sięganie nie tylko do zasobów *Great American Songbook*, ale także po dzieła Radiohead, Pink Floyd, Nirvany, Massive Attack, Stone Temple Pilots czy właśnie The Beatles. Interpretowanie ich w sposób powszechnie uznawany za wybitny. I zdecydowanie trudny do nazwania, zwłaszcza takiego, jak beznamytnie uczynił to mój redakcyjny kolega. Czterokrotnie miałem możliwość słuchania Mehldaua solo podczas koncertu i za każdym razem atmosfera w sali koncertowej była aż gęsta od emocji. Od pierwszej po ostatnią sekundę. Nawet początkowi sceptycy – a mam na sumieniu przekonanie do Brada osób nieprzekonanych – potrafiały przyznać, że emocjonalna intensywność koncertów Mehldaua należy do wyjątkowych. Nasunęła mi się w tym miejscu na myśl słynna scena z genialnego filmu *Amadeusz*, w której cesarz Józef II, oceniając najnowszą operę Mozarta, stwierdza, że dzieło miało za dużo nut. Być może – tu nie powstrzymam się od lekkiej złośliwości – w ocenie Yatzka Piotrowskiego także Mehldau zagrał tego wieczoru zbyt wiele nut. Innego wytłumaczenia takiej recenzji znaleźć nie potrafie.

Cytat trzeci, część pierwsza: „Repertuar znakomicie dopasowany do bardzo eleganckiej restauracji (...)”. To głównie z powodu tego właśnie zdania nie opuszcza mnie oburzenie. Większego braku szacunku

dla postaci miary Brada Mehldaua nie można sobie chyba wyobrazić. I zakończenie: „(...) mnie jednak nie przekonał jako rozpoczęcie festiwalowego wieczoru”. W tym miejscu raczej wyjaśnienie niż polemika. Brad Mehldau zawsze gra na festiwalach na rozpoczęcie danego dnia. Może to się wydawać dziwne, ale podejrzewam, że ze względu na wspomniany emocjonalny ładunek swoich koncertów, którego nie zauważył Yatzek Piotrowski, pianista chce grać dla publiczności wypoczętej, której głowy i serca wolne są od wrażeń jakie mogą pozostać po wcześniejszych występach. Często trudno jest zaabsorbować inną muzykę po wysłuchaniu Brada. Stąd też wielu organizatorów planuje występ Mehldaua jako jedyną atrakcję wieczoru. I cytat ostatni: „Szkoda tylko, że zabrakło mocniejszego akcentu, na imprezie tej rangi co Jazz Jamboree to jednak trochę mało” – chętnie dowiedziałbym się, jakie propozycje koncertów, według Yatzka Piotrowskiego, stanowić mogą „mocniejszy akcent” niż solowy występ jednego z najwybitniejszych pianistów jazzowych dzisiejszych czasów.

Nikt nie jest wyłączony spod krytyki. Nawet artyści najwybitniejsi. Jednak warto do owej krytyki przyłożyć właściwą miarę, a już bez dwóch zdań nie można zapominać o szacunku dla artysty i jego sztuki. ●

Krzysztof Komorek

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





Włodzimierz Nahorny jest muzykiem o wielu twarzach. Pianistą lirycznym, grającym piękne melodie, a także awangardzystą, który swoją freejazzową naturę wyrażał przy pomocy saksofonu i fletu. Jest liderem najdłużej grającego tria w historii polskiego jazzu, którego najnowszą płytą jest *Ballad Book. Okruchy Dzieciństwa*, oraz autorskiego sekstetu. Napisał utwory instrumentalne i piosenki znane nie tylko jazzfanom, m.in. *Jej portret* śpiewany przez Bogusława Meca. Stworzył jazzowe aranżacje kompozycji wielkich polskich kompozytorów – Fryderyka Chopina, Mieczysława Karłowicza i Karola Szymanowskiego. Tworzył kolędy (wydał dwie płyty z kolędami i pastorałkami), muzykę teatralną, filmową i baletową. Współpracował z Andrzejem Kurylewiczem, Andrzejem Trzaskowskim, zespołem Tadeusza Nalepy Breakout, a także z wokalistkami, m.in. z Marianną Wróblewską i Lorą Szafran. W dzieciństwie, aby zachować domowe pianino, musiał udowodnić swoje umiejętności i chęć edukacji, co spowodowało, że związał się z muzyką na całe życie. Pracuje jako wykładowca klasy fortepianu jazzowego Katedry Jazzu i Muzyki Estradowej Akademii Muzycznej w Gdańsku.

Nie wierzę w przypadki

Aya Al Azab

aya.alazab@radiojazz.fm



Aya Al Azab: Niedawno otrzymał pan nagrodę Koryfeusz Muzyki Polskiej – gratuluję! To nagroda za całokształt, a więc zapytam przewrotnie, czuje się pan muzykiem kompletnym?

Włodzimierz Nahorny: Chyba nikt nie może tego o sobie powiedzieć, za życia przynajmniej. Nie można być kompletnym, mając przed sobą coś do zrobienia, liczę na to, że nie zamknąłem wszystkiego, co zacząłem robić. Nie jestem muzykiem kompletnym, ale z pewnością jestem muzykiem wiekowym, to mogę przy-

znać [śmiech]. Stąd chyba te nagrody. Za całokształt to brzmi jak uhonorowanie za to, że się długo żyje.

Nie do końca mogę się zgodzić. Myślę, że sama długość życia jeszcze nie nobilituje artysty, nagrody dostaje się za różnorodność, za to, czego się w tym życiu (niekoniecznie długim) dokonało. Dlatego pytam o kompletność muzyka. Czy w ogóle jest to możliwe do spełnienia, abstrahując od długości życia?

Na pewno niektórych rzeczy nie mogę posuwać naprzód, bo trochę

brakuje czasu i sił fizycznych, jest to coraz trudniejsze, co wcale nie znaczy, że zamknąłem swoją całą działalność muzyczną i sobie leżę, odcinając kupony czy odbierając nagrody. Wierzę, że coś przede mną jeszcze jest, i będę próbował to realizować, czy to będzie kolejna płyta, czy koncerty – choć teraz jest taki okres, że raczej trudno liczyć na to, że sypną się one jak z rogu obfitości, ale jakieś powinny być. Pandemia przerwała nam dopiero co rozpoczętą promocję płyty *Ballad Book. Okruchy z dzieciństwa*, ale mam nadzieję, że uda się ją kontynuować. Trochę jeszcze jest rzeczy do zagrania, do napisania, do zrobienia. Dlatego nie mogę powiedzieć, że już zamknąłem sprawy, jestem kompletny, spełniony i szczęśliwy. Szczęśliwy jestem, spełniony na pewno w dużej mierze, ale chciałbym jeszcze coś zrobić.

Minęło ponad siedem lat od ostatniej rozmowy dla JazzPRESSu (JazzPRESS 3/2013). Mówił pan wtedy o najbliższych planach, lista się nie kończyła... Jak jest teraz? Brakuje panu tego napiętego kalendara czy jednak pandemia dała dobrą wymówkę do odpoczynku i wyciszenia?

Może nie tyle wymówkę, co możliwość złapania oddechu. Taka przerwa mimo wszystko i mnie, i mojej muzyce dobrze zrobiła, byleby się nie przedłużyła za bardzo, bo wtedy przestanie spełniać swoją funkcję i zacznie być dojmująca. Przerwa się przydała, ponieważ człowiek był zalatany, zaganiany z koncertu na koncert, z płyty na płytę, jeszcze mam pedagogiczne zobowiązania, tego było bardzo dużo i w takim pędzie trudno było się skupić, zastanowić. Dlatego podejrzewam, że nie wszyst-

kie wybory, których dokonałem w ciągu tych siedmiu lat, były do końca udane, trafione. Pandemia pod tym względem uspokoiła rzeczywistość, pozwoliła zastanowić się i rozważyć, co dalej, ale nie zamknęła sprawy, mam nadzieję, że rychło się skończy i z nowymi siłami ruszymy wszyscy do boju.

Nie można być kompletnym, mając przed sobą coś do zrobienia, liczę na to, że nie zamknąłem wszystkiego, co zacząłem robić

Mówi pan o chwili zadumy, której potrzebujemy, a już wydając płytę *Ballad Book. Okruchy z dzieciństwa*, tak ją pan opisał: „Jest twórczą odpowiedzią na współcześnie otaczający nas krzyk, zgiełk i pośpiech. To muzyka pełna oddechu, spokoju, zadumy i refleksji”. Dziś, po dwóch latach od ukazania się tego albumu, nabiera to jeszcze większego znaczenia. Kontemplacja i spokój jest jedynym wyjściem, by przetrwać obecny trudny czas. Album okazał się proroczy, a może po prostu jest uniwersalny?

Docierają do mnie rzeczywiście głosy, że ten album uspokaja, nastraja. Wbrew pozorom nie jest on smutny. Mimo że większość utworów to ballady, smutku tam

jest niewiele, raczej więcej zadumy i właśnie tej chęci zastanawiania się, co dalej. Tak że jeśli wszystkie głosy, które do mnie docierają, są szczere [śmiech], to spełnił on swoje zadanie. Mnie również było to bardzo potrzebne, bo na każdej z dotychczasowych płyt zawsze gdzieś tam (może nie na pierwszym planie) była chęć jakiegoś popisu, pokazania się, a tutaj wszystko było stonowane, pokazane z dystansem – lecz nie z dystansem, jeśli chodzi o uczucia, bo włożyłem dużo serca w tę płytę. I wyjątkowo dobrze się ona sprzedaje, lepiej od albumów bardziej efektownych, emocjonalnie na wyższym poziomie agresji...

Mówi pan, że płyta dała coś nie tylko słuchaczom, ale i panu. Tylko czy ten album był swego rodzaju terapią, czy po prostu melancholijną podróżą do przeszłości? Czym są dla pana powroty do dzieciństwa? Jakie wspomnienia, jakie zapachy, jakie emocje one wywołują?

Chyba najwspanialsze. Dzieństwo to jest coś wspaniałego i przez to, że zacząłem nagrywać tę płytę, zacząłem sobie je przypominać. Warto było wrócić do dzieciństwa, ponieważ było cudowne, beztroskie, spokojne, spędzone wspólnie z rodzicami, istotne w kontekście muzycznego rozwoju, bo przecież wtedy nauczyłem się grania pod-



fot. Piotr Gruchala

staw na pianinie. To są chwile, o których nie myślimy w pędzie codzienności, a które w zasadzie ukierunkowały mnie jako człowieka.

Jak już mówimy o dzieciństwie, to nie mogę nie zapytać o wydarzenia, które w bezpośredni sposób zmieniły pana życie. Historia z uratowanym w dzieciństwie pianinem zdeterminowała pańskie całe życie. Na takie i wiele podobnych wydarzeń patrzy pan jak na przypadek, zrządzenie losu? Przeznaczenie?

Jestem człowiekiem wierzącym, więc przypadek nie wchodzi w rachubę, wszystko jest w jakiś sposób zapisane w niebie, było mi przeznaczone i musiałem tylko przez to jakoś przejść. Ode mnie zależało, czy wyjdę z konkretnej sytuacji cały i czy wyjdzie mi to na dobre. Nie wierzę w przypadki. Uważam, że zostałem stworzony również po to, by jakieś zadanie spełnić. Dla ludzi obserwujących moje życie, tym bardziej ludzi niewierzących, będzie to przypadek i w ten sposób ujmując, na mojej drodze było bardzo dużo „przypadków”. Wszystko, co właściwie posuwało naprzód zdarzenia,

było przypadkowe w tym sensie, że niezaplanowane przeze mnie. Oczywiście były momenty, kiedy to ja musiałem zdecydować, żeby nie zboczyć na manowce... Drobne zaplątania w moim życiu się zapisały, nie wszystko było tak sielskie, proste i przewidywalne. Oczywiście błądziłem, jak każdy człowiek, ale jakoś z tego wychodziłem, skoro żyję tak długo i dostaję jakieś nagrody [śmiech].

Ma pan status legendy polskiego jazzu, przede wszystkim jako pianista, ale grał pan także na klarnecie, saksofonie, flecie. Moim zdaniem jest pan artystą o wielu twarzach – z jednej strony znany wszystkim liryk, a z drugiej awangardzista, muzyk freejazzowy. Która twarz jest najbliższa pańskiej naturze?

Obie są mi bardzo bliskie. Każdy ma w sobie jakieś sprzeczności i właśnie te dwie twarze. W czasach mojej młodości, gdy grałem na saksofonie i forte-

pianie jednocześnie, było łatwiej rozgraniczyć te dwie natury. Nawet grając ze swoimi szefami-pianistami, takimi jak Andrzej Trzaskowski, mogłem realizować swoje zamierzenia pianistyczne. Mało tego – oni zawsze mi pomagali w jakiś sposób. Gdy trzeba było akompaniować najlepszym wokalistkom, takim jak Wanda Warska, zawsze to robiłem. Podczas współpracy, gdy grałem jednocześnie na saksofonie i fortepianie, zauważyłem, że mogę łatwo rozgraniczyć mój liryzm i agresję muzyczną – chęć, wielki pęd do eksperymentu muzycznego wszelkiego rodzaju. Dwie natury równoważyły się w ten sposób, że przy fortepianie byłem lirykiem i człowiekiem, który gra smętne i piękne melodie, a gdy brałem, nawet w ramach jednego koncertu, saksofon, to wyzwalała się agresja, chęć poszukiwań, zarówno instrumentalnych, jak i w ogóle artystycznych. Wtedy wchodził styl muzyczny free jazz, który mnie bardzo interesował i pociągał.

Teraz gra pan tylko na fortepianie.

Od kilku lat wyłącznie na fortepianie. Oczywiście brak mi możliwości wyżycia się, prawie fizycznego, dlatego zacząłem (choć na tej ostatniej płycie tego nie ma) przenosić agresywne granie również na fortepian. Trochę trudniej jest uzyskać to, co było

fot. Piotr Gruchała



możliwe na instrumencie dętym, na którym wydobyć dźwięku jest bezpośrednio z głębi człowieka, w związku z czym emocje łatwiej się uzewnętrznia. Na fortepianie początkowo brakowało mi środków, by grać agresywnie. Najpierw musiałem zdobyć możliwości, by nauczyć się technicznie wydobywać emocje. Na saksofonie przychodziło to znacznie łatwiej, nawet na cichym instrumencie, jakim jest flet, na którym jest tak-

Jestem człowiekiem wierzącym, więc przypadek nie wchodzi w rachubę

że wiele możliwości wydobywania dźwięku. Na fortepianie jest ich dużo mniej, ale jednak są, tylko trzeba się tego nauczyć. Musiałem się bardzo cofnąć, żeby poznać ten instrument, który miał być teraz do końca życia jedynym moim instrumentem.

Cały czas uczę się fortepianu i umiejętności przekazywania emocji. Wiem, że czasem przesadzałem, uderzałem pięścią w klawiaturę, bo brakowało mi tej mocy, której nie umiałem uzyskać normalnie, stąd było niepotrzebne fizyczne naciskanie na klawiaturę, żeby zagrać bardzo głośno lub z taką emocją, jaką chciałem uzyskać i przekazać.

Wracając jeszcze do działalności nie w roli lidera, akompaniował pan wokalistkom – Marianie Wróblewskiej, Lorze Szafran, współpracował pan z wieloma muzykami – Andrzejem Trzaskowskim, Andrzejem Kurylewiczem, Janem Ptaszynem Wróblewskim i z zespołem Breakout – można odnieść wrażenie, że z łatwością przychodziło panu bycie z boku...

Prawda, wydawało mi się, że nie potrafię być liderem, kierownikiem zespołu. Dodatkowe obowiązki prowadzącego grupę zawsze mnie przerażały. Gdybym musiał skupić się na nich, to z pewnością

ucierpiałaby moja instrumentalistyka, rozwój muzyczny i osobisty. Kiedyś na barkach szefa zespołu spoczywało komponowanie, aranżowanie, ustawianie programu koncertu, organizowanie koncertów – i to mnie

przerażało. Wolałem być tylko muzykiem w zespole, ale jednocześnie zawsze udawało mi się mieć wiele do powiedzenia. Dopiero teraz w zasadzie mogę zrzucić obowiązki na managera. Dużą frajdę sprawiają mi te rzeczy poza graniem, czyli rozmawianie z publicznością, odpowiadanie na pytania słuchaczy. Takie spotkania też są ważne, ale w nadmiarze innych obowiązków tego typu chwil nie mogłbym traktować poważnie i z zaangażowaniem.

A jak udawało się panu grać i zaistnieć w różnych stylistykach?

Szczerze mogę powiedzieć, że bardzo kocham muzykę, ale nie jakiś jeden konkretny gatunek. Zazwyczaj brakuje czasu, by zajmować się wszystkim, na co człowiek ma ochotę, ale gdy pojawiały się takie możliwości, to je po prostu wykorzystywałem.

To, że zgodziłem się grać z Breakoutami, nie wynikało z tego, że byłem zakochany w tej muzyce, tylko że było to coś nowego. bigbit nie był przez jazzmanów traktowany poważnie, jak równorzędny gatunek. Zawsze czuliśmy się lepsi, mądrzejsi, bo graliśmy muzykę trudniejszą, według nas, bardziej wysublimowaną. Jak już zacząłem grać z Breakoutami, to nasz pogląd okazał się częściowo nieprawdą, masę mitów obaliła mi sama współpraca z tym zespołem. To nie było tak, że piją tylko wódkę i rozmawiają o dziewczynach, oni od rana do wieczora słuchali muzyki, dyskutowali.

Gdy jeździliśmy do innych państw – a w tamtych czasach podróże były bardzo długie – przez całą drogę była rozmowa o muzyce, słuchałem i dowiadywałem się o innych zespołach, o różnych sposobach grania bigbitu. Chcąc nie chcąc, wciągałem się w ich świat, to była kolejna płaszczyzna, na której mogłem się wiele nauczyć i dowiedzieć. Mało tego, jak się okazało później, przetarłem trochę drogę dla jazzowych kolegów. Potem współpraca jazzmanów z zespołami bigbitowymi zaczęła być normalna. Przy okazji pracy z Breakoutami, czy akompaniując wokalistom, uczyłem się wielu rzeczy, to była dla mnie kopalnia wiedzy. Zresztą od dziecka lubiłem akompaniować, nie wiem, skąd się to we mnie wzięło. Ciekawiło mnie wszystko, co dotyczy muzyki, chociaż było to czasem odległe od gatunku, który sam uprawiam.

Sięgał pan po wielkich – Chopina, Szymanowskiego, Karłowicza – poszukując wyzwań, o których pan mówi? Choć myśląc o Karłowiczu, dostrzegam podobieństwa z pańską twórczością i umiejętnością malowania pejzaży melodią...

Mówiliśmy o przypadku, który oczywiście należy wziąć w cudzysłów. Pierwsza płyta z kompozycjami Szymanowskiego powstała tylko dlatego, że pół roku wcześniej nagrałem *Piosenki lwowskie* na zamówienie wytwórni Polonia Records, z którą w tamtym czasie współpracowałem. Zgodziłem się, chociaż nie miałem zielonego pojęcia, jak to ugryźć. Musiałem zebrać skład zespołu, który miał imitować grupy podwórkowe, chodzące od bloku do bloku, śpiewające piosenki lwowskie, więc pomyślałem, że oprócz jazzowej sekcji najlepszym wyjściem będzie akor-

Ludzie, którzy przychodzili na koncerty Breakoutów, poznali i polubili moje zupełnie nietonalne, nieproste granie, co w efekcie doprowadziło do rozstania z Breakoutami

deon i skrzypce. Został mi poleceny doskonały skrzypek Maciej Strzelczyk, a na akordeonie zgodził się zagrać Andrzej Jagodziński. To była bardzo dziwna płyta, połączenie – teraz byśmy to nazwali – muzyki folkowej i wyrafinowanego freejazzowego grania. I właśnie konsekwencją tego był album z aranżacjami kompozycji Szymanowskiego.

Maciej Strzelczyk zaproponował mi nagranie wspólnie *Mitów* Szymanowskiego na jazzowo, ponieważ było to jego marzenie. Szymanowski jest bardzo trudny do wszelkich przeróbek, transkrypcji, wydawał się niemożliwy. Ja znowu z rozpędu się zgodziłem. Tak powstała pierwsza płyta z kompozycjami Szymanowskiego. Przypadek? Przypadek, bo gdyby nie było lwowskiego albumu, to nie poznałbym Strzelczyka, gdybym nie poznał Strzelczyka, to na pewno by mi na myśl nie przyszło, żeby robić *Mity* Szymanowskiego.

Karłowicz to było rzeczywiście moje marzenie. Słusznie pani zauważyła, coś pokrewnego rzeczywiście jest. A ponieważ chodziłem na studia z Andrzejem Kulką [Konstantyn – przyp. A.A.], więc się zmówiliśmy, bo on także uważał, że dobrze byłoby coś takiego zrobić. Sądzę, że jest to jeden z najlepszych wykonawców koncertów Karłowicza na świecie. Znowu przypadek, że znaleźliśmy się jeszcze z czasów Gdańska, przypadek, że akurat miał czas i ochotę.

Komponował pan także muzykę do filmu, łączył jazz z poezją. Jest pan autorem spektaklu baletowego *Fantazja polska* z udziałem pańskiego sekstetu oraz 30-osobowego zespołu baletowego. Jak wyglądał proces twórczy tak specyficznego dzieła? Myślał pan o dynami-



fot. Piotr Gruchała

ce, ruchu czy tworzenie muzyki było oderwane od wizji całości jako spektaklu baletowego?

Od dziecka byłem związany z teatrem, który mi w mniejszym lub większym stopniu towarzyszył przez całe życie. Zaczynając od bardzo poważnej roli koguta w dziecięcym teatrze [śmiej]. Natomiast już na Wybrzeżu przygotowywałem opracowania muzyczne do spektakli. Po przeprowadzce do Warszawy moim stałym miejscem pracy został Teatr Powszechny. Każde kolejne współprace i projekty toczyły się lawinowo. Zrobiłem także w Teatrze Narodowym *Moniuszkę* z Adamem Hanuszkiewiczem, z którym także zagraliśmy Karłowicza w Teatrze Wielkim w Łodzi (to, że uwielbiam Karłowicza, już ustaliliśmy). Wtedy to właśnie po raz pierwszy pracowałem przy baletowym spektaklu, mój udział był niewielki, ale stałem w kulisach i obserwowałem wszystko uważnie. Do granych przez orkiestrę poematów symfonicznych tańczono balet. Możliwe, że

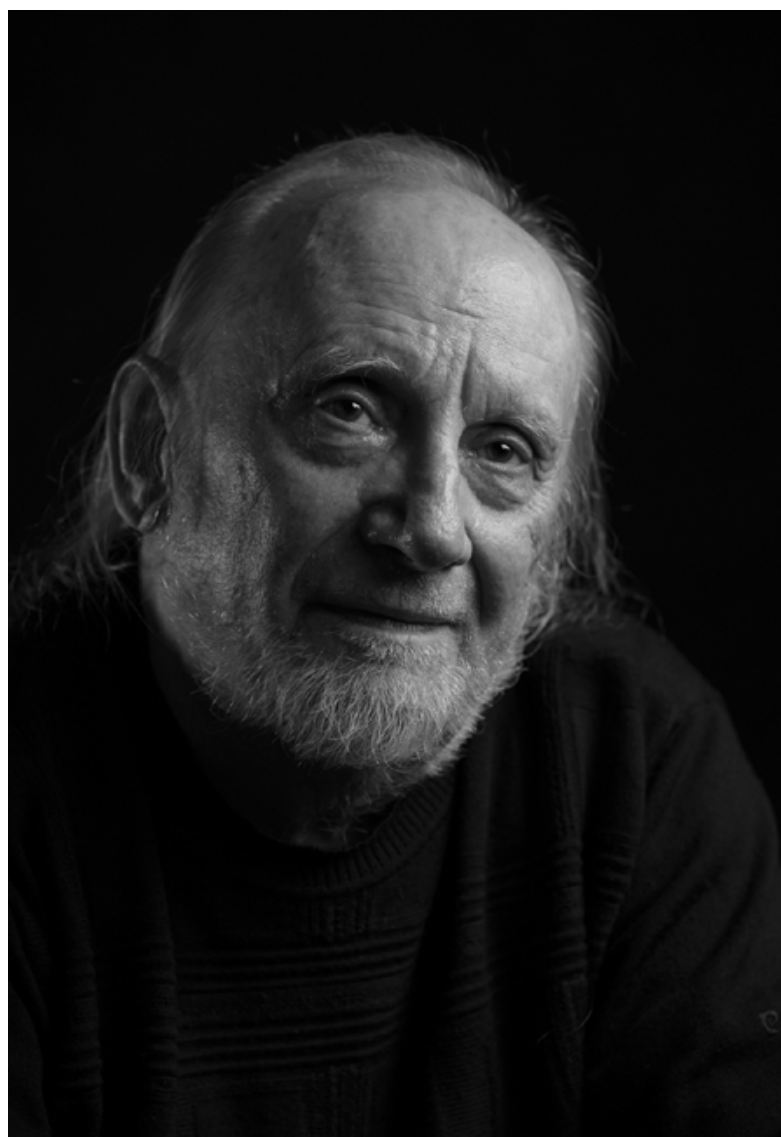
właśnie stamtąd balet pozostał w mojej pamięci, by później móc zaowocować.

Zaproponowano mi w Filharmonii Opery Bałtyckiej przygotowanie baletu *Fantazja polska* na podstawie moich jazzowych aranżacji muzyki klasycznej. Oczywiście na układ baletowy nie miałem wpływu, nawet na wybór utworów. Kiedy rozmawiałem z baletmistrzem, zastanawialiśmy się, jak pogodzić muzykę improwizowaną z układem baletowym, który chociaż nie ma swojego zapisu, to jednak bardzo precyzyjnie realizuje zapisy z partytury. Każde odstępstwo wybija tancerzy baletu z możliwości odtworzenia figury czy całej sekwencji, a jednak muzyka jazzowa

polega na tym, że jest improwizowana, więc baletmistrz musiał te odstępstwa i zmienne w układach baletowych uwzględnić, czyli zaznaczał miejsca, w których tańczący będą musieli wybrnąć z sytuacji, gdyby improwizacja rozwinęła się za bardzo. Byli przygotowani do tego, że muzyka będzie inna niż ta, do której ćwiczili. Myślę, że mimo tych trudności z dostosowaniem muzyki żywej, improwizowanej do precyzyjnych układów baletowych ten spektakl nam wyszedł, niestety umarł przedwczesną śmiercią, chyba przez niewielką promocję...

Pana płyty ukazują się od prawie 60 lat. Jak ocenia pan aktualny wzrost liczby płyt jazzowych na rynku i ich wpływ na percepcję słuchacza? Czy możliwy jest przesyt? Czy natłok nowości może w efekcie psuć jakość muzyki? Przeszkodzić w odpowiednim odbiorze?

Jest to na pewno bardzo skomplikowane i na wszystkie z tych pytań jest odpowiedzi bez liku. Chciałbym jeszcze wrócić do Breakoutu, by powiedzieć o percepcji. Nasza współpraca była przedziwnym zderzeniem muzyki bardzo prostej, opartej na czterech funkcjach, którą grały zespoły młodzieżowe, z moim dołożeniem free jazzu na flecie i saksofonie. Trochę się



fot. Kuba Majerczyk

wtedy uparłem, że nie będę dostosowywał się do grania w stylu tego rodzaju, jaki proponuje zespół gitarowy, choć było to ryzykowne, ale dzięki sukcesowi pierwszej płyty *No drugim brzegu tęczy*, na której grałem te swoje freejazzowe saksofonowe wstawki na akompaniamencie gitarowym, bardzo tonalnym, grupa zdążyła się do tego przyzwyczaić i zaakceptować to.

Ludzie, którzy przychodzili na koncerty Breakoutów, poznali i polubili moje zupełnie nietonalne, nieproste granie, co w efekcie doprowadziło do rozstania z Brea-

le współpracując z Breakoutem, dostosowałem się do muzyki młodzieżowej, ile wyrwałem z tego zamkniętego kręgu ludzi, którzy byli otwarci na inną niż tylko gitarową muzykę, którzy doceniali moje freejazzowe, atonalne, dla jednych dzikie, dla innych nowoczesne, granie.

Zatem jeśli chodzi o percepcję nowej muzyki – wszystko zależy od sposobu podania, w moim przypadku pomostem były gitary, które przyciągały tłumy i zawsze z niego udawało się wyrwać kilka osób.

A jak jest dziś?

Wykładałam na Akademii Muzycznej w Gdańsku i widzę, co dzisiejsza młodzież ma, jakich świet-

nych pedagogów oferuje im uczelnia. Wszyscy moi koledzy to europejska czołówka. Z pewnością łatwiej studentom przejść cały ten wstęp do dorosłej muzyki, który my pokonywaliśmy z dużym trudem i o wiele dłużej.

Do pewnego momentu młodym

ludziom przychodzi łatwo nauka, opanowanie instrumentu, mają dostęp do wszystkich możliwych podręczników, jak np. zeszyty Coltrane'a czy Parkera. Mają płyty, nagrania samej sekcji, żeby móc do niej improwizować.

Na początku drogi są znakomici, schody zaczynają się pod koniec studiów, kiedy okazuje się, że nie wykształcili w sobie rysu indywidualności. Zauważam to, gdy dostaję płytę młodego człowieka, puszczam i jestem zachwycony, ponieważ wykonawstwo jest na poziomie światowym, tylko po pięciu minutach zaczynam się rozpraszać, zajmować czymś innym, nie że muzyka zaczyna być jednostajna, ale nie wnosi nic nowego, własnego. Początek jest rewelacyjny, bo słyszeć technikę,

Nie jesteśmy skazani na siebie ani zależni artystycznie czy finansowo. Po prostu lubimy ze sobą grać

koutami. Sam Tadzio Nalepa mi powiedział, że ludzie zaczęli podchodzić do niego przed koncertem i pytać się, czy będę występował, a jak się dowiadywali, że nie, to rezygnowali z kupowania biletów. To był taki prywatny przyczynek do rozstania. Z drugiej strony, po latach ludzie podchodzą do mnie po koncercie i mówią: „Wie pan, pierwszy raz pana słyszałem z Breakoutami, to była świetna muzyka, ale później zaczęło mi to nie wystarczać i zacząłem chodzić na koncerty jazzowe”, więc nie ty-

znajomość teorii, rozwiązań jazzowych, ale później (po dłuższym słuchaniu) brakuje tego rysu indywidualności, który powinien porwać, bez niego to nie jest prawdziwa sztuka. Pod tym względem, młodych adeptów dzielę na tych, którzy są wspólni technicznie na początku i tak im zostaje, oraz tych, którzy mają dużo do powiedzenia.

Pana student dziś także prowadzi zajęcia z fortepianu na Akademii Muzycznej w Gdańsku. Mowa oczywiście o Sławku Jaskułkiem, który ten indywidualny sznyt posiada...

Tak, był moim studentem, a teraz jest młodszym kolegą, z którym pracuję. Mamy tych samych studentów, co jest ewenementem. W wielu szkołach wykłada dwóch, trzech pianistów, ale każdy ma swoją grupę, którą prowadzi. Nie ma natomiast w żadnej innej uczelni możliwości, żeby studenci uczęszczali do dwóch profesorów na raz. Myśmy się ze Sławkiem tak dogadali, że mamy wspólnych studentów, w związku z czym mają oni rewelacyjną możliwość poznania dwóch spojrzeń na muzykę jazzową. Sławek, który jest młody, pełen zapału, energii, ma spojrzenie człowieka, który wie o jazzie bardzo dużo, i ja jako przeciwwaga – stary piernik, który z kolei opowiada im różne anegdoty, jak na jazz patrzeć, jaki to jest wspaniały gatunek, i uczy ich zupełnie czego innego. Oni mogą te dwa spojrzenia sobie wyśrodkować i wybrać z nich to, co będzie im najbardziej odpowiadało.

Mają pełniejszy obraz jazzu...

Tak, dlatego uważam, że Gdańsk ma najlepszą uczelnię muzyczną [śmiech]. Jakoś sobie w drogę ze

Sławkiem nie wchodzimy, wspólnie przyznajemy dyplomy... Nie było żadnych nieporozumień między nami, na razie Sławek wytrzymuje to, że chwilami może jestem na pierwszym planie, gdy podpisuję dyplomy. Jeszcze to o niczym nie stanowi, świetne rzeczy się dzieją, przekazujemy sobie studentów, gdy widzimy, że któryś z nas lepiej doradzi, może więcej zaoferować studentowi w danej sytuacji.

Porozmawiajmy o pańskim triu, najdłużej istniejącym triu w historii polskiego jazzu, o wielolet-

Tak jak nacięcie żyłki, krew sama wypływa, tak polskość powinna wypłynąć

nich towarzyszach na scenie, czyli Mariuszu Bogdanowiczu i Piotrze Biskupskim. Czy taki długi staż to zasługa bardziej dopasowania się charakterami, czy zrozumienia muzycznego? Na ile rolę odgrywa relacja, a na ile muzyka?

Kiedyś, bardzo dawno temu, powiedziałem w wywiadzie, że zawsze wolę grać z ludźmi, z którymi lepiej się czuję prywatnie, aniżeli z najlepszymi muzykami. I oni mi to wypominają do dzisiaj [śmiech]. A mówiłem to w dobrej wierze, że tak wspaniale się

rozumiemy i to jest najważniejsze dla mnie w tworzeniu i graniu muzyki, ale gdzieś widocznie w podtekście było, że jakby gorzej grali, to i tak bym z nimi wolał współpracować niż z czołówką amerykańską. Dla mnie właśnie relacje są ważniejsze.

Na przestrzeni tych lat, choć mijają one dość szybko, musiało być trochę zgrzytów, to oczywiste. Tarcia były, są i będą. Pomaga fakt, że gramy w różnych składach, dodatkowo każdy z nas wykłada na uczelniach, Mariusz i Piotr robią kariery naukowe, mają inną pracę, absorbującą uwagę. Nie jesteśmy skazani na siebie ani zależni artystycznie czy finansowo. Po prostu lubimy ze sobą grać, bez przerwy dostaję od nich telefony i sms-y z pytaniem, kiedy będziemy mogli wspólnie pograć, brakuje nam naszego towarzystwa, czyli granie jest okazją do spotkania.

Podobnie jest w sekstecie. Oczywiście mamy odmienne poglądy polityczne, inne wizje nauczania studentów, ale dobrze się ze sobą czujemy. Kiedyś w samochodzie dysputy polityczne były tak burzliwe, że czasem bałem się, że nie dojedziemy do celu, a teraz po prostu unikamy szczególnie drażliwych tematów. Tyle ze sobą przeżyliśmy, dzielimy wspólne wspomnienia, więc różnice w poglądach mają mniejsze znaczenie. To, że za sobą tęsknimy i chcemy wspólnie grać,



fot. Piotr Gruchała

uważam za największy komplement. Jeśli płyta skończy się tylko na jej nagraniu, to uważam muzykę za martwą.

Pisanie pięknych melodii to sztuka. Rozmawiając z muzykami, słyszę zazwyczaj o tych melodiach jako o celu kompozytorskim. W panu, mam wrażenie, te melodie po prostu są...

Żeby było śmieszniej, ja też mam kompleksy i niedosyt tych swoich możliwości melodycznych. Jeśli chodzi o pisanie pięknych melodii, to na pierwszym miejscu jest Seweryn Krajewski, z niego melodie wypływały same, następnie Andrzej Zieliński ze Skaldów. Mam ludzi, których uważam za wzór niedościgły, natomiast kiedy zwierzyłem się Andrzejowi Jagodzińskiemu z moich kompleksów, to strasznie się obruszył, że nie mam podstaw do takiego myślenia, czyli dla innych to ja jestem jakimś wykładnikiem człowieka, który dobrze układa melodie. Zmagam się z każdą piosenką,

melodią, którą układam. Wydaje mi się nawet, że za dużo czasu temu poświęcam i pewnie inni robią to z większą łatwością. Zwracam na pewno uwagę na element, który zapadnie w pamięć słuchaczowi, żeby było coś w mojej melodii takiego, co będzie np. towarzyszyło widzowi po seansie filmowym.

Nagrywał pan polską muzykę romantyczną (narodową), kołedy, grał pan z kapelami ludowymi, nagrał pan z Lorą Szafran *Śpiewnik Nahornego*. Czym jest dla pana polskość w muzyce?

Tak, napisałem dwie płyty kołędowe, jestem z nich bardzo dumny i cieszę się, że udało mi się to zrobić, również dzięki „przypadkowi”! W sumie mam 30 swoich kołęd, pastorałek i wiem, że niektórzy ludzie podczas Świąt Bożego Narodzenia chętnie do nich wrócą.

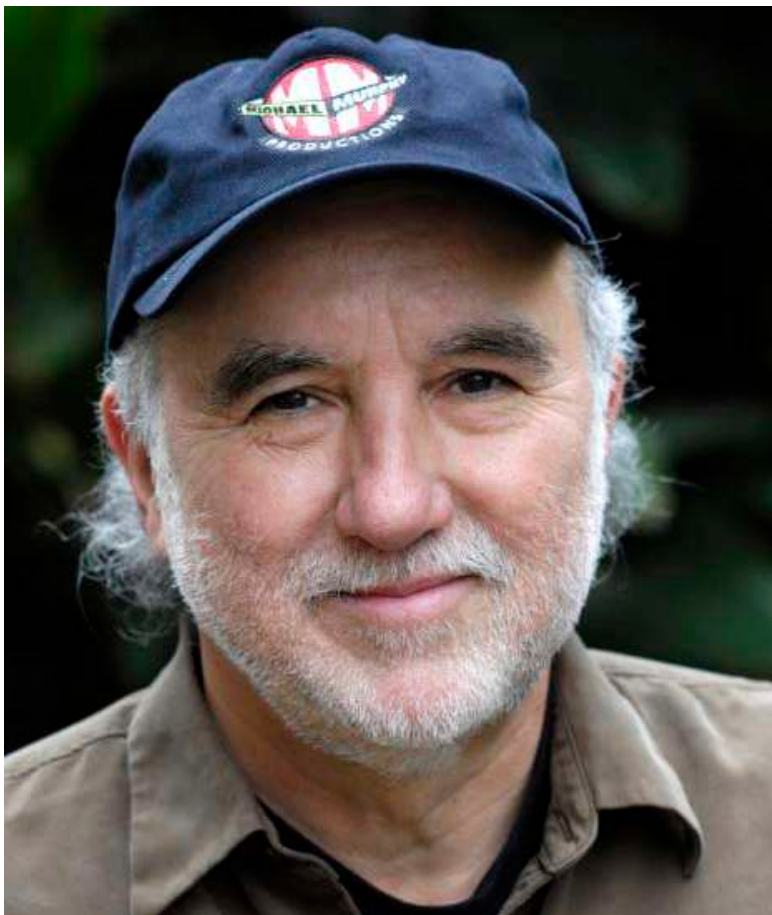
Polskość powinna siedzieć w nas. Powinna się sama wydobywać w trakcie pisania. Najlepsze rzeczy są wtedy, kiedy powstają trochę bezwiednie, bo gdybym zaczął się zastanawiać nad tym, jak polskość wyrazić, to zginęłaby ona od razu. Jeżeli w procesie komponowania uznam, że jakaś kwarta zmniejszona jest charakterystyczna dla muzyki góralskiej i będę pisał, zachowując wszelkie teoretyczne wskazówki, żeby ta muzyka była typowa dla góralszczyzny, to będzie ona żadna – ani góralska, ani klasyczna.

Góralskiej muzyki nie czuję, nie umiałbym jej napisać, w przeciwieństwie do Kurpi czy Mazowsza. Polskość – tak samo jak góralskość, mazowieckość – musi się gdzieś pojawić we mnie i wtedy muzyka sama wypłynie, bez żadnego nacisku. Tak jak naćięcie żyłki, krew sama wypływa, tak polskość powinna wypłynąć i właśnie nie z każdego regionu Polski, tylko z miejsca, gdzie ta bliskość jest naturalna.

Zatem na ile ta polskość ingeruje w jazzowy język muzyczny? Przecież polski jazz to oddzielna, potężna jakość...

Tak samo jak jazz skandynawski, który cechuje się chłodnym sposobem grania, trochę wydumanym, ale za to jest bardzo określonym stylem, dzięki czemu, można po kilku frazach rozróżnić tożsamość grającego. Rys słowiański jest także bardzo charakterystyczny, ta liryka, ten wspaniały zaśpiew słowiański – tego rodzaju polskość uwielbiam. Wielkie zasługi w rozpowszechnieniu polskiego języka muzycznego ma Chopin. Poprzez Chopina polskość lepiej się rozeszła po świecie, niż gdybyśmy bazowali tylko na samym folklorze, który by tak nie przeniknął do innych kultur. Tym bardziej, że Chopin swoją harmonią w XIX wieku wyprzedzał o co najmniej sto lat swoją epokę. Dlatego kiedy teraz bierzemy jego utwory, to w zasadzie nic nie trzeba zmieniać, bo funkcje, które Chopin pisał, są jazzowe – nic im nie trzeba dodawać, odejmować, one są gotowe, dlatego jego kompozycje są bardzo łatwe i wdzięczne do wszelkiego rodzaju transkrypcji, przeróbek, interpretacji. Wystarczy tylko tę harmonię, którą on napisał, zagrać trochę po swojemu, zaimprovizować, i utwór jest gotowy. Dlatego uważam, że trzeba podkreślać, że w rozpowszechnieniu polskości pomógł Chopin. ●

Michael Murphy – reżyser filmu dokumentalnego *Nowy Orlean: Miasto Muzyki* (recenzja – JazzPRESS 11/2020), prezentowanego w polskich kinach w ramach cyklu Kino Jazz – jest rodowitym nowoorleańczykiem, który od lat pasjonuje się historią kultury swojego miasta. W niecałe dwie godziny udało mu się w tym dziele ująć esencję tej niezwykle kolebki jazzu. Muzyka w Nowym Orleanie to coś więcej niż doznanie artystyczne, ale też źródło głębokiej inspiracji i duchowego pojednania najróżniejszych grup etnicznych, jakie napłynęły przez trzy wieki do tego miejsca. Cytując autora: „Muzyka Nowego Orleanu stała się nie tylko celebracją życia, ale też wyrazem potrzeby i pragnienia wolności”.



fot. materiały prasowe

Chętnie opowiedziałbym więcej

Basia Gagnon

basiagagnon@gmail.com



Basia Gagnon: Film *Nowy Orlean: Miasto Muzyki* został opisany przez jednego z krytyków jako „równie ambitny, co odważny”. Wyobrażam sobie, jak trudno było zdecydować, co w nim umieścić. Jak wyglądał proces konstrukcji ostatecznego dzieła – powstawało drogą eliminacji czy raczej rozbudowy pojawiających się tematów?

Michael Murphy: Proces tworzenia filmu nie był zbyt trudny, ale zgadzam się, że był bardzo ambitny. Po pierwsze, Nowy Orlean jest moim rodzinnym miastem, w którym spędziłem ponad 30 lat, rejestrując występy i przeprowadzając wywiady z artystami o ich karierze, muzyce i tym, co na nią wpływało, mogłem więc czerpać z tych doświadczeń

podczas preprodukcji. Po drugie, przed pierwszym kontaktem z Eagle Rock (firma współprodukująca film – przyp. red.) w sprawie koncepcji filmu moja partnerka Cilista Eberle (producentka filmu – przyp. red.) i ja spędziliśmy około roku, przeprowadzając wywiady i tworząc zarys filmu. Ostatecznie zmontowany film stanowił około 90 procent tego, co pierwotnie zaplanowaliśmy. Podczas tworzenia filmów dokumentalnych i robienia wywiadów, pojawiają się nowe fakty, które mogą skutkować uzupełnieniami lub modyfikacjami oryginalnej formuły, ale uwielbiam, gdy artysta otwiera się i ujawnia coś, czego nie znałem, otwiera się i mówi o swoich sprawach osobistych, wpływach, obserwacjach kulturowych czy historycznych.

Skąd wzięła się decyzja o wyborze Terence’a Blancharda jako narratora?

Nasza decyzja o wyborze Terence’a jako narratora i wykonawcy została podjęta na podstawie wywiadu, który przeprowadziliśmy z nim w 2015 roku. Przedtem nakręciłem kilka jego występów na prze-

strzeni lat, kiedy grał podczas The New Orleans Jazz & Heritage Festival. Ale dopiero podczas tego wywiadu Cilista i ja spędziliśmy kilka godzin, słuchając, jak opowiadał o swojej muzyce, kwestiach rasowych, jego miłości do Nowego Orleanu, wszystkim, co wpływało na niego i jego twórczość czy o swoich mentorach. Uderzyło mnie to, jak zrelaksowany i szczery wydawał się być przed obiektywem kamery. Ten wywiad zatem był powodem decyzji, aby zaprosić go do naszego projektu jako narratora. I wspaniale się to udało, nie tylko w przypadku filmu, ale także dzięki przyjaźni, jaka wywiązała się między nami. W rezultacie pracujemy obecnie nad kolejnym filmem, do którego zaprosiliśmy Terence’a Blancharda. Właśnie nagraliśmy go ponownie, wykonującego muzykę z jednej ze



fot. materiały prasowe

skomponowanych przez siebie ścieżek filmowych.

Wielu muzyków twierdzi, że dopóki nie spędzisz czasu w Nowym Orleanie, nie powinieneś nazywać się perkusistą. Zgadzasz się z tym?

Słyszałem ten cytat już wcześniej i chciałbym ci odpowiedzieć jako muzyk, ale... ponieważ nie gram na żadnym instrumencie, mogę powiedzieć tylko z perspektywy kogoś, kto przeprowadził w trakcie swojej kariery wywiady z setka-

Uwielbiam, gdy artysta otwiera się i ujawnia coś, czego nie znałem

mi muzyków. Wielokrotnie powtarzali mi oni, że perkusiści z Nowego Orleanu są najlepsi na świecie. A groove, który tworzą, wpłynął na rytmy różnych gatunków muzycznych na całym świecie. Słyszałem to nie tylko od muzyków bluesowych, jazzowych i funkowych, ale także artystów takich jak Bonnie Raitt, Steve Gadd, Robert Plant, Keith Richards czy Sting.

Opowiadasz w filmie o tym, jak siedząc jako siedmiolatek na progu domu swojej babci, słuchałeś z oddali muzyki. Zakładam, że wtedy nie miałeś jeszcze świadomości barier rasowych, kiedy więc zdałeś

sobie sprawę z nierówności społecznych i historii handlu niewolnikami? Czy był jakiś szczególny moment, który spowodował, że zdecydowałeś się podążać za historią i opisywać doświadczenia Afroamerykanów nie tylko w Nowym Orleanie, ale i w całych Stanach Zjednoczonych?

To pytanie bardzo na czasie, zwłaszcza w kontekście globalnej świadomości i aktywizmu, które wyrosły z ruchu Black Lives Matter. Dorastając w tak wielokulturowym mieście jak Nowy Orlean, zawsze miałem kontakt z ludźmi różnorakiego pochodzenia. Moje drzewo genealogiczne jest mieszanką francuskich, hiszpańskich, latynoskich i irlandzkich korzeni. Moja mama wychowała się na Kubie, a w weekendy w naszym małym salonie grało wielu kubańskich muzyków. Tak więc kiedy dorastałem, te doświadczenia zrodziły we mnie świadomość kulturowej i rasowej tkanki Nowego Orleanu. Jednak

dopiero na początku lat sześćdziesiątych zacząłem zdawać sobie sprawę, jak rozwijały się uprzedzenia rasowe i kulturowe, powodując nierówności społeczne, z którymi musieli walczyć Afroamerykanie.

Kiedy byłem na studiach, pod koniec lat sześćdziesiątych, zacząłem być bardziej aktywny i na swój własny mały sposób, pracując jako wolontariusz z grupą podobnie myślących studentów, woziliśmy Afroamerykanów z wiejskiej południowo-zachodniej Luizjany na głosowania w wyborach. Protesty przeciwko wojnie w Wietnamie również zaczęły skłaniać mnie do przemyślenia tego, jak chciałem żyć. Zamiast kontynuować studia biznesowe, po prostu je rzuciłem i trochę dryfowałem przez życie, szukając kreatywnego ujścia. W końcu wróciłem na studia i zrobiłem dyplom z produkcji telewizyjnej. Wtedy jeden incydent ugruntował moje pragnienie śledzenia historii i tworzenia kroniki muzy-

ki Nowego Orleanu, szczególnie w odniesieniu do doświadczeń Afroamerykanów.

Było to spotkanie z Artem Nevillem, założycielem zespołu The Neville Brothers i The Meters. Od dawna chciałem ich nagrać i wreszcie nadarzyła się okazja podczas jednego z New Orleans Jazz Festival w 1990 roku. Art zadzwonił do mnie i powiedział, że nie pozwoli mi filmować zespołu, dopóki nie spotkam się z nim osobiście. Zaprosił mnie pewnej nocy do „czarnej” dzielnicy. Spotkanie trwało nie dłużej niż 10 minut. Zadał mi kilka pytań dotyczących produkcji, a potem zapytał, czy może mi zaufać. Staliśmy w ciemnościach na parkingu i kiedy zadał mi to pytanie, podszedł do mnie, zatrzymując się może pół metra ode mnie, po prostu patrząc mi w oczy. Wiedziałem, że to konsekwencja doświadczeń zawodowych i uprzedzeń rasowych, z którymi Art musiał się borykać w swoim życiu i karierze muzycznej. Powiedziałem: „tak, możesz mi zaufać”. Wyciągnął rękę i uścisnęliśmy sobie dłonie, a on powiedział: „OK, możecie nas sfilmować”. To był początek długiej przyjaźni, w wyniku której Art wziął udział w filmie, który nakręciliśmy z Ciliastą, zatytułowanym *Make It Funky*. Art jest jedną z wielu ikon jazzu, które tak wiele dały Nowemu Orleanowi i światu.

W wywiadzie zapowiadającym wejście na ekrany Nowego Orleanu: Miasta Muzyki powiedziałeś, że ten film będzie prawdopodobnie najważniejszym projektem w twoim życiu. W rzeczy samej, trudno nie odnieść wrażenia, że jest to opus magnum – w niecałe dwie godziny film sprawia, że widz nie tylko poznaje trzysta lat historii Nowego Orleanu, ale może także poczuć jego esencję. Czy masz wrażenie, że osiągnąłeś to, co zaplanowałeś? Czy jest coś lub ktoś, kogo chciałbyś w nim jeszcze uwzględnić,

patrząc z perspektywy czasu? Czy będzie *New Orleans: The City Of Music* – część druga?

Ogólnie rzecz biorąc, myślę, że – Ciliasta, ja, Terence i Robin (Burgess – kolejny producent filmu – przyp. red.) – osiągnęliśmy większość tego, co zaplanowaliśmy. Aczkolwiek, mniej więcej w połowie projektu zapytałem Eagle Rock czy moglibyśmy zrobić z tego projektu dwu-, trzyczęściową serię. Niestety ograniczenia

Pracujemy obecnie nad kolejnym filmem, do którego zaprosiliśmy Terence’a Blancharda

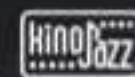
finansowe i czasowe nie pozwoliły na to. Chętnie opowiedziałbym więcej o wczesnych rodzinach jazzu, ponieważ myślę, że ci mężczyźni i kobiety zasługują na większe uznanie – należałoby „odkryć” na nowo takie nazwiska jak Batiste, Barbarin, Bechet, Celestin, Jordan, Lewis, Pichon i wiele innych. Jeśli chodzi o drugą część *New Orleans: The City Of Music*, to trudne pytanie, ponieważ niestety finansowanie tego typu filmów jest bardzo trudne. Wiem, że Terence byłby na to gotowy, więc kto wie? Film został dobrze przyjęty przez większość krytyków i widzów, z którymi spotykaliśmy się bezpośrednio na festiwalach filmowych i za pomocą komunikatorów internetowych. ●

NOWY ORLEAN

MIASTO MUZYKI



ALLEN TOUSSAINT
DR. JOHN
LOUIS ARMSTRONG
BONNIE RAITT
STING
ROBERT PLANT
FATS DOMINO
KEITH RICHARDS
WYNTON MARSALIS
THE PRESERVATION HALL
JAZZ BAND



EAGLE ROCK ENTERTAINMENT PRESENTS MICHAEL MURPHY

WRITTEN BY MARK MOORE DIRECTED BY BRUCE SCHMANKER PRODUCED BY GEOFF KEMPIN, TERRY SHAND & TERENCE BLANCHARD

EDITED BY CILISTA EBERLE, ROBIN BURGESS & MICHAEL MURPHY EXECUTIVE PRODUCERS MICHAEL MURPHY



PANNONIA
ENTERTAINMENT

UpFromTheStreetsNola



LOUISIANA
ENTERTAINMENT

Koniec muzyki?



Piotr Rytowski

rytowski.jazz@gmail.com

Kiedy ostatnio ukazała się płyta, która Ci się podobała? Kiedy taka, która wprowadziła Cię w zachwyt? A kiedy taka, która odmieniła Twoje spojrzenie na muzykę, o której możesz powiedzieć – punkt zwrotny, kamień milowy? O ile jestem jeszcze w stanie wyobrazić sobie, że coś takiego mogło mieć miejsce w związku z subiektywnym podeściem, z własnymi gustami muzycznymi i dotychczasowymi doświadczeniami, to patrząc na rzeczy obiektywnie, w skali makro, raczej od bardzo dawna nic takiego się nie wydarzyło.

Czy to znaczy, że wszystko już było? Cóż, nie sposób nie zgodzić się z Simonem Reynoldsem, autorem książki *Retromania*, że dzisiejsza popkultura jest bardzo silnie uzależniona od własnej przeszłości. Artyści czerpią z historii na bardzo wiele sposobów – korzystają z niej na zasadzie inspiracji, pastiszu, kolażu, czasem wracają do jakiejś idei, a czasem biorą gotowe sample albo robią covey. W dzisiejszych recenzjach czytamy „komplementy”, że coś brzmi jak analogowe nagrania z okresu największej świetności Motown albo że w muzyce da się wyczuć ducho-

wość niczym z Coltrane’a. W najlepszym wypadku możemy stwierdzić, że nikt wcześniej w tak udany sposób czegoś ze sobą nie połączył (np. „freejazzowego pazura z nowoczesnym elektronicznym soundem”). Cały czas żonglujemy więc tym, co już było.

Rzeczywiście trudno wyjść poza skalę ograniczoną z jednej strony przez słynne 4'33" Johna Cage’a, a z drugiej chociażby przez noise’ową twórczość graniczącą nieraz z fizyczną wydolnością naszego zmysłu słuchu. Czy to oznacza, że muzyka się wyczerpała? Jakkolwiek by było, nadal nas cieszy, intryguje, stymuluje zarówno nasze emocje, jak i intelekt.

Z pomocą w tych rozważaniach może przyjść nam Arthur Coleman Danto, amerykański filozof i krytyk sztuki, twórca pojęcia *end of art* – końca sztuki. Danto opublikował swoją teorię na ten temat w 1984 roku, ale dojrzała ona od lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku. Jak twierdzą niektórzy, od momentu, kiedy autor zobaczył jedną z prac Andy’ego Warhola.

W kwietniu 1964 roku, w niewielkiej nowojorskiej Stable Gallery, Warhol pokazał *Brillo Boxes* – kar-

tony płatków mydlanych Brillo, które wizualnie do złudzenia przypominały pudełka dostępne w supermarkecie. Dzięki Warholowi Danto zrozumiał, że dzieło sztuki nie musi posiadać żadnych szczególnych atrybutów – może wyglądać jak kartony Brillo lub puszka zupy.

Żeby nie było zbyt prosto – Warhol dokonywał podwójnej dekonstrukcji. Przenosząc puszki zupy Campbell na wielkoformatowe płótna i wystawiając w galerii, podnosił je do rangi sztuki. Jednocześnie używając do tworzenia swoich dzieł techniki mechanicznego powielania czy wręcz metod „produkcyjnych”, odzierał je z atrybutów typowych dla sztuki. Czy nie przywodzi to na myśl tak charakterystycznych dla muzyki minimalistycznej repetycji? Te ciągnące się w nieskończoność, niemal mechaniczne powtórzenia prostych motywów, które są często krytykowane przez przeciwników tego gatunku, ciekawie tłumaczył John Cage: „Zen mówi: jeśli czujesz się czymś znużony po dwóch minutach, spróbuj robić to przez cztery minuty. Jeśli nadal cię to nudzi, rób to przez osiem, szesnaście, trzydzieści dwie i więcej minut. W końcu zobaczysz, że wcale nie jest to nudne, a wręcz przeciwnie – bardzo ciekawe”.

Ale wracając do pojęcia end of art – nie tylko w twórczości Warhola uwidaczniał się kres dotych-

czasowej formuły sztuki. Białe płótna Roberta Rauschenberga czy jednolicie czarne obrazy Ad Reinhardta stanowiły „wartości brzegowe” dla rozwoju malarstwa. Pomiędzy nimi było już wszystko – od kunsztownego hiperrealizmu po absolutną abstrakcję. Czy był więc to już rzeczywiście koniec sztuki?

Danto wykładając swoją teorię, wyjaśnia, że „koniec sztuki” nie oznacza śmierci czy zaniku sztuki, nie oznacza tego, że nie będą już powstawać dzieła, że nie będzie artystów. Nie wartościuje też w żaden sposób sztuki powstającej współcześnie (już po symbolicznym końcu sztuki) i sztuki wcześniejszej. Mówi natomiast o końcu pewnej narracji, o końcu linearnego rozwoju. Kiedy prześledzimy kolejne epoki, kierunki w rozwoju sztuki czy muzyki, to możemy je dosyć precyzyjnie scharakteryzować, zobaczyć, jak kolejne generacje albo rozwijały dokonania swoich poprzedników, albo je negowały i robiły coś w kontrze. Nie inaczej jest z rozwojem jazzu – od ragtime’u i wczesnego dixielandu po... no właśnie... po free, fusion... Coś jeszcze? W różnego typu periodyzacjach pojawiają się potem „post bop”, „acid jazz”, „neo swing” – czyli powroty bądź „mieszanki”. Obecny okres rozwoju jazzu określa się na ogół jako „jazz pluralism” albo „eclecticism”, czyli rozwój w wielu kierunkach, niejednokrotnie reprezentowanych wyłącznie przez wybitne indywidualności – jednostki. W tym sensie koniec sztuki nie oznacza więc wyczerpania możliwości rozwoju. Według Danto to coś zupełnie przeciwnego. Można powiedzieć, że sztuka w swoim rozwoju osiągnęła dojrzałość i może teraz robić, co chce!

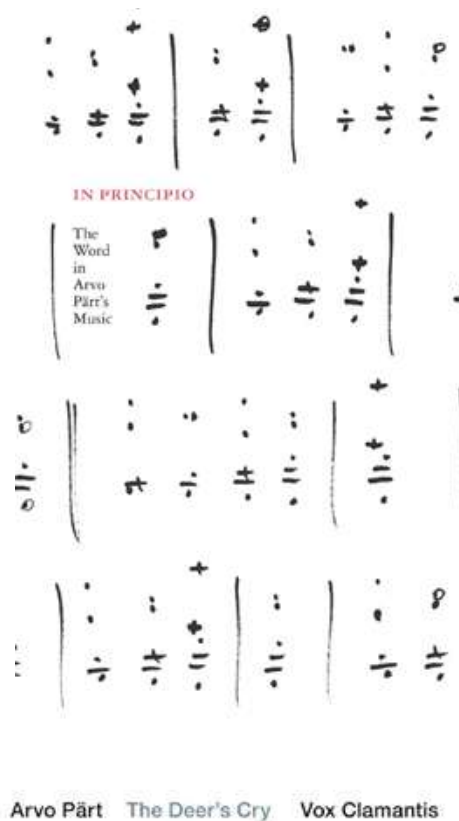
Możemy na to zjawisko spojrzeć jeszcze z innej strony. Koniec sztuki oznaczał złamanie „monopolu na sztukę” dla pewnych obiektów czy miejsc. Nie tylko rzeźby i obrazy, nie tylko galerie i muzea – sztuka splotła się z codziennym życiem. Podobnie

stało się z muzyką – podziały stylistyczne i gatunkowe tracą na znaczeniu, sala koncertowa, czy nawet płyta, to tylko jedno z wielu i to zdecydowanie nie najpopularniejsze formy kontaktu z muzyką. Łatwość dostępu do muzyki – zawsze i w każdych okolicznościach – sprawiła, że staje się ona bardzo często banalnym elementem naszej codzienności. Obecność muzyki w „świątyniach współczesnego konsumpcjonizmu” – centrach handlowych, restauracjach, hipermarketach to namacalny znak dehumanizacji tej sztuki.

O widmie nadciągającego zmierzchu muzyki pisał już w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku Theodor Adorno. Według niego zyskująca zwolenników estetyka minimalizmu i milczenia, ciszy i kontemplacji pojedynczych dźwięków to swoiste wołanie o pomoc. Przywodzi to na myśl chociażby twórczość Arvo Pärta, a na jazzowym polu – działalność Manfreda Eichera. Na marginesie, wiele wykonanń Pärta ukazało się właśnie nakładem ECM.

Można zaryzykować stwierdzenie, że muzyka w czasach postnowoczesnych, czy może, jak to określał profesor Bauman, w czasach płynnej nowoczesności, wykazuje oznaki zmęczenia poszukiwaniem nowości i oryginalności. Stąd częste powroty do tradycji, tonalności, nurt „nowej prostoty”. Ale stąd także liczne intertekstualne kontynuacje, nawiązania, zapożyczenia i pastisze. Postępujący zanik podziału pomiędzy muzyką „elitarną” i „popularną”.

Koniec świata wieszczony był znacznie wcześniej niż koniec sztuki czy koniec muzyki. Czy powinniśmy się go obawiać? Tego typu pytania wykraczają poza obszar teoretyzowania, dotyczą już kwestii wiary. Chrześcijanie wierzą w paruzję, wyznawcy nauki Buddy w nirwanę. Więc jeśli naprawdę wierzymy w muzykę, nie powinniśmy się obawiać jej końca. ●



Blues w górę i w dół

Jarosław Czaja

jarczaja@poczta.onet.pl



Znowu powracam do czasów archaicznych dla dzisiejszego słuchacza. Czyli do epoki sprzed połowy lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku. Jazz wydawało się wtedy jeszcze głównie na małych płytkach, czyli singlach. Legendarny, pochodzący z Chicago, czyli stolicy amerykańskiego bluesa – tenorzysta Gene Ammons znany był ze swego potężnego tonu. Jego nazwisko pada często w najróżniejszych zestawieniach największych gigantów sak-

sofonu, ale na przykład w książce *Jazz na CD* John Fordham, nie wiedzieć dlaczego, uznał, że Ammons należy do kategorii artystów mniej ważnych, którym nie należą się osobne biogramy. Jednak znawcy są zgodni, że bez tego muzyka nie byłoby znaczącego dla jazzu stylu chicagowskiego i późniejszego soul jazzu. Ba, nie byłoby jednego z największych „hitów” w dyskografii Milesa Davisa, ale o tym za chwilę. Kiedy mówi się Ammons, natych-

fot. Jarosław Czaja



Gene Ammons – You Can Depend On Me
Quadromania, Membran Music, 2005

miast przychodzi na myśl inny słynny saksofonista z Chicago – Sonny Stitt. We wszystkich poważnych opracowaniach historii jazzu pojawia się wzmianka o „legendarnych muzycznych pojedynkach” tych dwóch panów, które odbywały się na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Tylko spróbujcie znaleźć je na płytach! Owszem, te późniejsze nagrania zrealizowane w latach sześćdziesiątych dla Prestige i Verve są dostępne i szeroko znane. Ale tych wcześniejszych nie ma, bo po pierwsze wydawały je różne mniejsze wytwórnie, a po drugie – głównie na singlach. Nikt wtedy nie myślał kategoriami płyt długogrających. Więc o ile w ogóle te historyczne nagrania funkcjonują na dzisiejszym rynku, to wyłącznie właściwie w drugim obiegu. To są rzeczy przeznaczone dla szperaczy i kolekcjonerów.

W serii *Jazz Edition* ukazał się onegdaj czteropłytowy box z dorobkiem muzycznym Gene’a Ammonsa z lat 1947-55. To ponad 80 utworów i prawie cztery godziny muzyki! Jakość tych nagrań jest bardzo różna, ale da się wytrzymać. Ważniejsze, że zebrano w całość rozproszone sesje z Chicago i Nowego Yorku, dokonane również z towarzyszeniem Sonny’ego Stitta. Niespodzianka polega na tym, że Stitt w większości nagrań gra na saksofonie... barytonowym. I to jest duże zaskoczenie, bo do tej pory myślałem, że Sonny był alclistą i tenorzystą, a nigdzie nikt nie pisał, że także barytonistą! Oczywiście w kilku utworach sięga również po tenor, jak na przykład w *Blues Up And Down*.

Ten temat skomponowany wspólnie przez duet Ammons/Stitt i zarejestrowany w 1950 roku stał się później prawdziwym standardem, granym chętnie przez chociażby Dextera Gordona czy Johnny’ego Griffina i Lockjava Davisa. Ale w tym zestawie znajdziemy także inny rarytas. Oto w kwietniu 1950 roku w Nowym Jorku miała miejsce sesja nagraniowa grupy pod nazwą Gene Ammons And His Band z udziałem takich muzyków, jak Sonny Stitt,

Art Blakey, Benny Green, Tommy Potter, Duke Jordan i Bill Massey. Zarejestrowano wówczas dwie wersje utworu, który nazywał się *Gravy*. Nikt do końca nie wie, kto był autorem tego tematu (większość źródeł podaje samego Ammonsa), dlatego w opisie widnieje „unknown”. Ważne, że wszyscy fani jazzu znają go doskonale pod inną nazwą, a mianowicie *Walkin’*. Na słynnej płycie Milesa Davisa pod takim samym tytułem mamy napisane, że skomponował go niejaki Richard Carpenter. A Miles z kolegami zagrał go niemal toczka w toczkę tak, jak cztery lata wcześniej band Ammonsa. Więc co tutaj jest grane?

Ano to, że Carpenter, który nie był w ogóle muzykiem, lecz biznesmenem i menedżerem artystów (m.in. Tadda Damerona), zmienił sprytnie – znany proceder w tamtych czasach! – tytuł bluesowego tematu z singla *Gravy* na *Walkin’*. Miles Davis inspirował się nim już w 1952 roku, co słychać w aranżacji *Weir-do*. Potem nagrał ten temat jeszcze raz na sesji dla Prestige w 1954 roku i przypisał prawa autorskie Carpenterowi, z którym się zresztą przyjaźnił. Efekt jest taki, że wszyscy kojarzą teraz *Walkin’* z Milesem Davisem, a nie z Gene’em Ammonsem. Bo jak wcześniej wspomniałem, w połowie lat pięćdziesiątych małe płytki przestały być modne i weszła era long-playów, która trwa do dzisiaj. ●

Siedem godzin muzyki

Rafał Garszczyński

rafal@radiojazz.fm

fot. Rafał Garszczyński



**Keith Jarrett – Keith Jarrett At The Blue Note
– The Complete Recordings**
ECM Records, 1995

Trio Keitha Jarretta, z Garym Peacockiem i Jackiem DeJohnnettem, to zespół doskonały. Ich interpretacje jazzowych standardów mogą uchodzić za wzorcowe i powinny być przedstawiane studentom muzyki jako punkt odniesienia. W 1994 roku muzycy grali przez trzy wieczory w Blue Note w Nowym Jorku. Obszerny, a być może nawet kompletny zapis tych trzech koncertów ukazał się kilka miesięcy później w postaci pudełka sześciu płyt kompaktowych zatytułowanych *Keith Jarrett At The Blue Note – The Complete Recordings*.

ECM to wytwórnia, która nie wydaje zbyt często takich obszer-

nych wydawnictw. To w świecie jazzu rzecz spotykana naprawdę nieczęsto. Są oczywiście na rynku przeróżne wielopłytkowe wydawnictwa kompilacyjne, jednak wydanie serii koncertów zagranych dzień po dniu w tym samym składzie na sześciu płytach, to naprawdę wydarzenie niezwykłe. Z tych znaczących i równie wysoko ocenianych przypominam sobie, spacerując między własnymi półkami, jedynie *Live At The Plugged Nickel* Milesa Davisa i *Cote d'Azur Concerts* Elli Fitzgerald i Duke'a Ellingtona oraz *The London House Sessions* Oscara Petersona. Nie liczę rzeczy zebranych z kilku lat, nawet jeśli zagranych w tym samym miejscu. W tej kategorii zdecydowanie wygrywa *The Complete Miles Davis At Montreux 1973–1991* zawierający 20 genialnych płyt, choć konkurencja jest ostra.

Kiedy wydano ten zestaw, w 1995 roku trio miało już na swoim koncie 10 albumów z jazzowymi standardami, a do dziś ukazało się ich kolejne 10, a może więcej. Czy to aby nie za dużo? To przecież proste, klasyczne jazzowe trio grające standardy. Dlaczego wydawcy zdecydo-



wali się wydać siedem godzin muzyki w jednym pudełku sprzedawanym za niezbyt promocyjną cenę, której dotkliwość pamiętam do dzisiaj, choć minęło 25 lat?

Czy w te dni w nowojorskim Blue Note działo się coś wyjątkowego? Raczej nie, to były zwyczajne koncerty, choć z perspektywy Blue Note trochę inne, bo w czasie występów ponoć nie mogli swojej pracy wykonywać kelnerzy. Czy trio zagrało jakoś szczególnie lepiej niż na innych koncertach wydanych na innych płytach – raczej nie, zagrali tak samo dobrze. Jakość realizacji technicznej też jest ponadprzeciętna, to dotyczy większości płyt Jarretta dla ECM, może z wyjątkiem, co jest pewnym paradoksem, jego chyba najbardziej popularnej płyty solowej – *The Köln Concert*. Czy repertuar był jakiś szczególnie niepowtarzalny – też nie, niektóre utwory nawet powtarzają się kilka razy, choć za każdym razem zagrane nieco inaczej. Czy jakaś szczególna improwizacja udała się w sposób nadzwyczajny – nie, choć w zasadzie tak, wszystkie się udały nadzwyczajnie, jak w przypadku wszystkich koncertów tria – tych, które znam z płyt, i tych, które widziałem na żywo. Te niewy-

dane można zresztą spokojnie wydawać co jakiś czas, z pewnością znajdą nabywców.

Zastanawiałem się chwilę, czy nie wskazać, wspierając jakimś technicznym opisem, któregoś z utworów, jednak szybko z tego zrezygnowałem, bo zrobiło się późno, kiedy zrozumiałem, że przypomnienie tego siedmiogodzinnego wydawnictwa będę musiał raczej rozłożyć sobie na dwa wieczory, choć może dla zachowania realizmu warto poświęcić na całość trzy wieczory, bowiem materiał w taki właśnie sposób został zarejestrowany. Trio Keitha Jarretta było genialne, to wydawnictwo z koncertami z Blue Note jest najlepsze przez swoją kompletność i obszerność materiału. Za pomocą tej paczki płyt można udowodnić każdemu niedowiar-kowi, że prosto nie znaczy nudno i że można słuchać godzinami dobrze znanych melodii z wielką przyjemnością.

Dylemat czy Jarrett–Peacock–De-Johnette to trio ciekawsze niż moje ulubione – Evans–LaFaro–Motian nie jest możliwy do rozstrzygnięcia. To inne epoki, a poza tym muzyka to nie sport i warto cieszyć się nagraniami obu tych wybitnych zespołów, a z racji chronologii to w muzyce Jarretta wielu dopatruje się inspiracji Evansem, choć to wcale nie wstyd znać twórczość wielkiego mistrza. ●

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 SIERPNI 2020

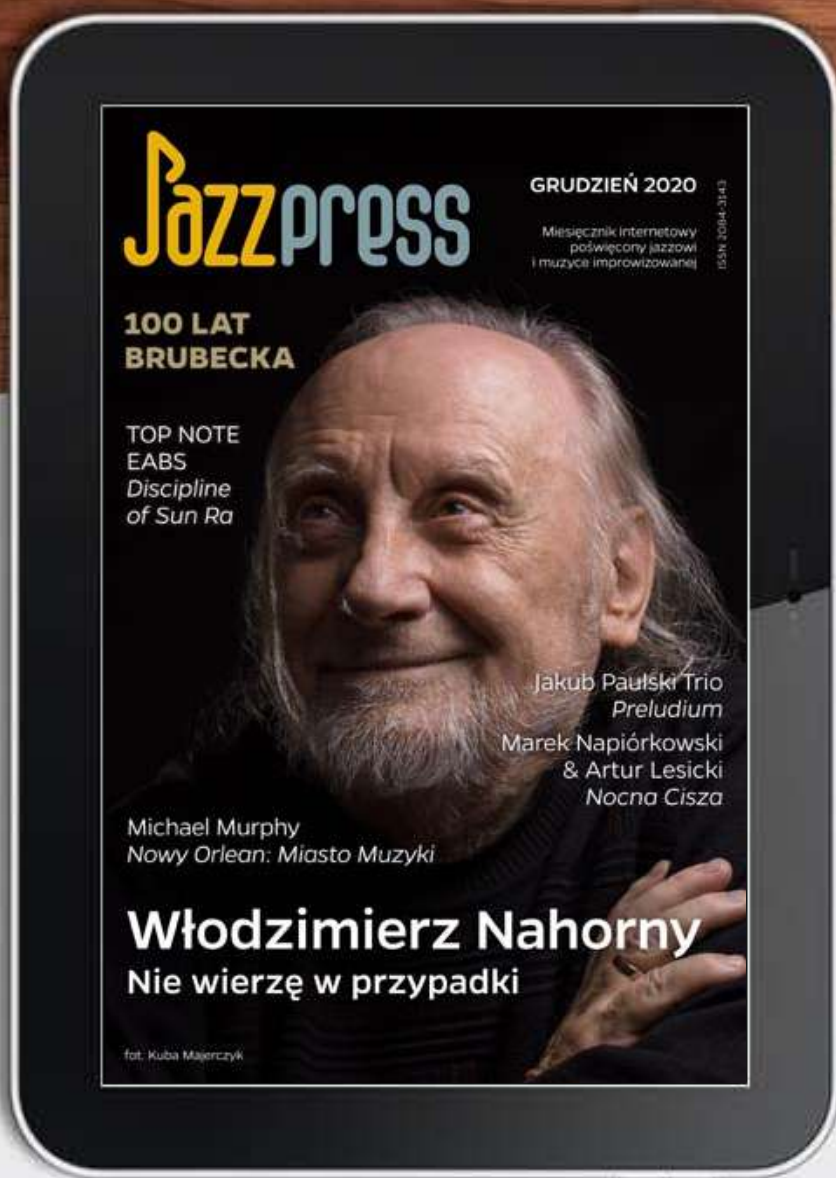
100 AUDYCJI w RadioJAZZ.FM

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

**MISTRZOWIE
POLSKIEGO JAZZU
VOL.2**

instytut muzyki i tańca

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



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

Third stream – historia i dziedzictwo

Część 2 – przebudzenie



Cezary Ścibiorski

cezary.scibiorski@wp.pl

W poprzednim, pierwszym odcinku z serii dotyczącej trzeciego nurtu podjąłem próbę jego zdefiniowania oraz przyjrzałem się rodzącemu się wzajemnemu zainteresowaniu: jazzem przez muzyków z kręgu muzyki symfonicznej i jednocześnie muzyką tzw. klasyczną przez muzyków jazzowych. Działo się to wtedy, kiedy przede wszystkim w środowisku jazzowym zaczęła dojrzewać potrzeba poszukiwania czegoś nowego. Ferment ten zaczął się już podczas największego rozkwitu i triumfów bebopu...

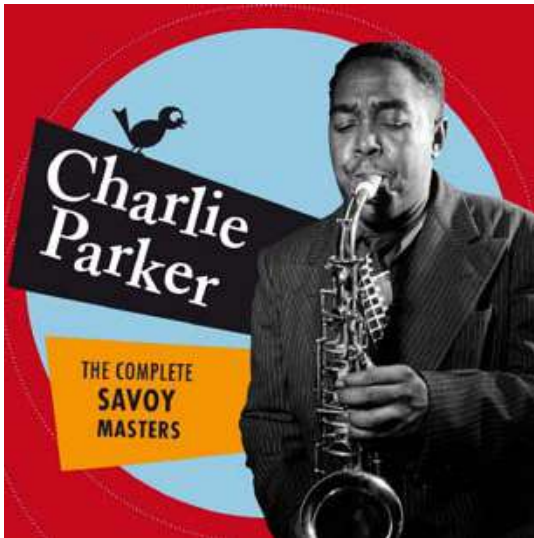
Tutaj potrzebna jest bardzo istotna dygresja – Charlie Parker przy swojej niezwyklej erudycji świetnie znał kompozycje Hindemitha, Strawińskiego (co udowodnił chociażby wtedy, kiedy bezbłędnie rozpoznał jego kompozycję podczas testu przeprowadzonego przez pismo *DownBeat*), Prokofiewa, Ravela czy Debussy'ego, a odniesienia do ich twórczości znaleźć można w jego muzyce.

Mieszkanie Gila Evansa

Można precyzyjnie wskazać miejsce, w którym narodziła się nowa koncepcja. Jak teraz widzimy z perspektywy wielu lat, stała się ona – bezpośrednio bądź pośrednio, ale jednak – zaczynem większości obecnych i – miejmy nadzieję – przyszłych kierunków w jazzie. Tym miejscem było mieszkanie Gila Evansa przy Pięćdziesiątej Piątej Ulicy w Nowym Jorku. Nieco starszy od najbardziej aktywnych muzyków, chętnie jednak gościł ich w swoim mieszkaniu i dzięki jego zachęcie i klimatowi, jaki stwarzał, inspirował tworzenie całko-

wicie przełomowych koncepcji. Jak to zwykle bywa, ostateczny sukces inicjatywy zależał od zbiegu szeregu szczęśliwych okoliczności: od inwencji Gila Evansa, od osób z boga-





tej nowojorskiej sceny, które chciały siebie słuchać i miały odwagę zaproponować coś zupełnie nowego i to całkowicie pod prąd ówczesnemu stylowi, a także od przedsiębiorczości i determinacji 22-letniego wówczas Milesa Davisa.

Autorami całego pomysłu byli Gil Evans, Gerry Mulligan i Miles Davis. Ostatecznie przybrał on kształt słynnego nonetu Milesa Davisa. Udało im się wszakże pozyskać do niego muzyków, którzy chętnie dali się nowinką zarazić, a później rozwinąć i rozpowszechnić ją na swoje sposoby. W sesjach nagraniowych uczestniczyli muzycy niezmiernie istotni dla tematu naszego cyklu: J. J. Johnson, John Lewis i Gunther Schuller. Przyznać też trzeba, że trzech prowadzących koncepcji nie działało w próżni – oprócz wspomnianych zainteresowań muzyką współczesną Charliego Parkera, w którego zespole Davis spędził kilka lat, należy wspomnieć wpływy Claude'a Thorn-

hilla (gdzie terminował Gil Evans) oraz koncepcje George'a Russella.

Z punktu widzenia powstania samego trzeciego nurtu trzy z wyżej wymienionych postaci mają kluczowe znaczenie: George Russell, John Lewis i Gunther Schuller.

Ojciec chrzestny

George Russell pozostawił po sobie spuściznę nagraniową, na której z powodzeniem pełnił rolę lidera, pianisty, kompozytora i aranżera. Do historii przeszedł jednak przede wszystkim jako twórca teorii modalnej, którą opisał w swoim opus magnum, książce pod oryginalnym tytułem *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*. Wprawdzie została ona wydana dopiero w 1953 roku, ale jego poglądy były znane już wcześniej i właśnie one wywarły doniosły wpływ na muzykę wspomnianego nonetu. Teoria modalna przygotowana przez George'a Russella opierała się na zasadniczych etapach historii harmoniki w rozumieniu teorii muzyki, wykładanych na uczelniach kształcących kompozytorów i wykonawców w dziedzinie tzw. muzyki poważnej. Warto podkreślić, że po raz pierwszy od powstania jazzu jego muzycy tak poważnie podeszli do historii muzyki i podstaw teoretycznych.

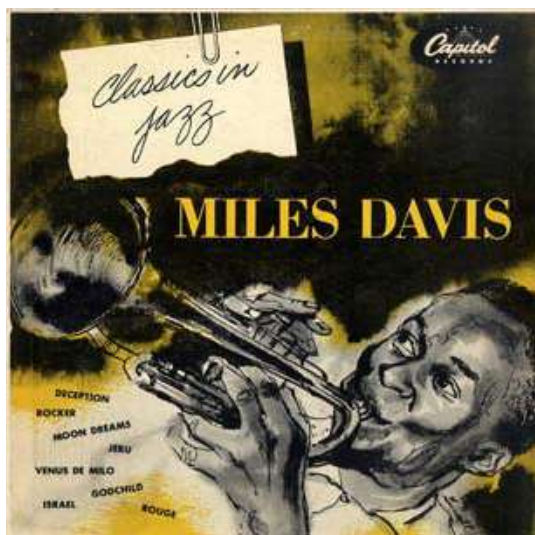
John Lewis od samego początku swojej działalności przyznawał się do fascynacji muzyką Johanna Sebastiana Bacha. I to w czasach, kiedy to wcale nie było modne. Do historii przeszedł jako założyciel legendarnego i całkowicie unikalnego zespołu, którego początki sięgają 1946 roku, kiedy to Lewis na fortepianie, Milt Jackson na wibrafonie, Ray Brown na basie i Kenny Clarke na bębnach tworzyli sekcję rytmiczną w big-bandzie Dizzy'ego Gillespiego. Ci sami muzycy złożyli się na początku lat pięćdziesiątych na Milt Jackson Quartet, aby wkrótce potem, po zmianie basisty na Percy'ego Heatha, zmienić się w Modern Jazz Quartet.

Po ostatniej zmianie personalnej – kiedy to na bębnach od 1955 roku grał Connie Kay – zespół, pomimo nieustannego napięcia twórczego pomiędzy dwoma liderami: Lewi- sem i Jacksonem, grał nieprzerwa- nie w tym samym składzie do 1974 roku. Znamienny był powód odej- ścia Clarke'a, który powiedział: „nie mogę grać swojej muzyki w zespole, który gra w pokoju umeblowa- nym w XVIII wieku”. Nic bardziej błędnego. Pomimo elegancji, wpły- wów Bacha i pozorów konserwaty- zmu, mało którą grupę w historii cechowała podobna innowacyj- ność. To właśnie ten zespół ma na swoim koncie śmiałe i udane eks- perymenty w trzecim nurcie.

Urodzony w dzielnicy Nowego Jor- ku – Queens – Gunther Schuller po- chodził z rodziny o bardzo bogatych tradycjach muzycznych. Dziadek był dyrygentem, a ojciec przez po- nad czterdzieści lat skrzypkiem w jednej z najsłynniejszych orkiestr symfonicznych świata New York

Philharmonic. Młody Gunther wy- specjalizował się w grze na waltor- ni i już jako piętnastolatek został przyjęty do tej samej orkiestry, co oj- ciec. Równolegle, chociaż z począt- ku sporadycznie, a po 1962 roku cał- kowicie, zaczął udzielać się na niwie jazzowej. Wziął udział w jednej z se- sji nonetu Davisa, później w skła- dzie orkiestry Gila Evansa wystą- pił na płycie Davisa i Evansa *Porgy and Bess*. Na dodatek, kiedy w 1967 roku został rektorem New England Conservatory of Music w Bosto- nie, założył na tej uczelni pierwszy w historii wydział jazzowy, które- go absolwenci mogli poszczycić się stopniem akademickim.

To właśnie Gunther Schuller jest ojcem terminu „third stream” i do końca życia pozostał jego propa- gatorem. Do swoich licznych ini- cjatyw na tym polu udało mu się pozyskać najbardziej znanych w tamtym czasie muzyków jazzo- wych, ale to już jest materiał na ko- lejny odcinek cyklu... ●



Początek drugiego życia

Adam Tkaczyk

adam-tkaczyk@wp.pl



Cormega – The Realness
Legal Hustle/LandSpeed, 2001

Kariery rapowe zwykle nie trwają długo – bywają intensywne, ale najczęściej krótkie. Ze względu m.in. na szybki postęp technologiczny przez długie lata scena całkowicie zmieniała się w cyklach trzy- i czteroletnich. Jeśli ktoś wydawał swój czwarty album – często był już uznawany za weterana i aby utrzymać uwagę słuchaczy, chwycił się pogoni za trendami i aktualnie modnym brzmieniem. Wynika to z tego, że niestety w przeciwieństwie do np. sceny rockowej, w hip-hopie starsi wykonawcy byli wyrzucani na margines i nazywani przeżytkami, dinozaurami, a chcieli maksymalnie przedłużyć

swoje rapowe życie. Na przestrzeni lat znajdziemy jednak kilku raperów, którzy zaliczyli niemalże dwa równie dobre szczyty kreatywne – często oddzielone od siebie wyraźną kreską i dzielące się na mainstream i podziemie. Przykłady: Masta Ace, MF Doom, Del the Funky Homosapien, Cormega. O wyjątkowej karierze tego ostatniego co nieco dzisiaj.

Cormega zaliczył swój debiut na albumie grupy PHD *Without Warning* w 1991 roku i rozwijał swój talent u boku Marleya Marla i DJ-a Hot Daya. Proces został jednak brutalnie przerwany odsiadką w więzieniu, z którego wyszedł w roku 1995. Jego imię nadal jednak wybrzmiewało w nowojorskich blokowiskach, np. dzięki koledze z osiedla Queensbridge – Nasowi, który wymienił go w utworze *One Love* ze słynnego albumu *Illmatic*. Posiadanie ziomka, który jest jedną z najjaśniej akurat świecących gwiazd na scenie, ma swoje zalety – Cormega w 1996 roku pojawił się gościnnie w utworze *Affirmative Action* z drugiego albumu Nasa *It Was Written*. Obydwaj należeli do składu supergrupy The Firm, na której album czekał cały



rapowy świat. Mega podpisał też solowy kontrakt z jedną z najważniejszych wytwórni w historii rapu – Def Jam.

Wydawało się, że wielkiej kariery Cormegi już nic nie zatrzyma. Tymczasem wszystko posypało się jak domek z kart. Konflikt Cormegi z menedżerem Nasa – Stevem Stotem doprowadził do usunięcia go z The Firm i zastąpienia Naturem. Milczenie ze strony Nasa doprowadziło do zatargu również na stopie prywatnej, ale pech nie zamierzał odpuszczać – wkrótce Def Jam odmówił wydania debiutanckiego albumu *The Testament*. I tak, w krótkim czasie, muzyczna kariera Cormegi stanęła pod znakiem zapytania.

Def Jam trzymał Cormegę u siebie przez trzy lata, podczas których – jak mówi raper – „był grzeczny i cierpliwy”. W 2000 roku był już wolnym artystą, spragnionym wydawania muzyki. Otrzymywał oferty od innych wytwórni, ale te nie mogły zapewnić mu szybkiego wydania albumu – a na tym zależało mu najbardziej. Założył własny label – Legal Hustle i w lipcu 2001 roku hip-hop dostał wreszcie debiutancki album Cormegi, zatytułowany *The Realness*.

Na *The Realness* lśni przede wszystkim coś, co stało się w dalszych latach cechą charakterystyczną albumów Cormegi – świetne bity. Niemal każdy jest

perełką ulicznego brzmienia, dostosowanego do wymogów początku XXI wieku. Jednocześnie bardzo cenię ich konsekwencję – dużą bolączką twórczości czołowych raperów początku nowego tysiąclecia jest chęć zaspokojenia fanów różnych brzmień. Taki np. Noreaga chciał swoimi albumami zadowolić i zwolenników nowojorskiego boom bapu, i fanów Brudnego Południa, i wytwórni Cash Money, i słuchaczy bardziej funkowej muzyki z Zachodniego Wybrzeża. Często wychodziły z tego średnio udane bajaderki, a momentami wręcz kompletnie niestrawne papki. Natomiast Cormega wie, w czym jest dobry i czego oczekują jego fani – twardego, ulicznego, nowojorskiego brzmienia. Bitów, które brzmią jak tło do rozmów na blokowych ławkach. Bitów, na których uliczni dilerzy zastanawiają się nad swoimi życiowymi wyborami, ale jednocześnie dają znać wrogom, żeby z nimi nie zadzierali. Bitów opartych na samplach i bębnach – surowych, bez dodatkowych upiększaczy. Tego się trzyma na *The Realness* i dalszych albumach. Lista producentów jest bardzo zróżnicowana, a oprócz mniej znanych twórców z Queensbridge (którzy w kolejnych latach zyskali większą sławę, jak Sha Money XL czy Ayatollah) mamy też podkłady Havoca i Alchemista.



Co do samego Megi – oprócz ucha do bitów, teksty to jego najmocniejsza strona. *The Realness* i albumy wydane w ciągu kolejnych kilku lat wypełnione są żalem do ziomków, którzy w jego oczach okazali się zdrajcami, a także obietnicami wierności ulicznemu kodeksowi. Wydaje się, że Cormega w owym czasie, po latach niepowodzeń, był mentalnie w ciemnym miejscu i musiał z siebie wyrzucić wiele negatywnych emocji. Na szczęście obecnie już charakter jego twórczości się zmienił i większość konfliktów – w tym ten z Nasem, szczególnie eksploatowany przez media – jest zakończony i zapomniany, ale wtedy Mega sprawiał wrażenie osoby bardzo gorzkiej i nieufnej. Środki, których używa, są proste, ale bijąca z jego rapu autentyczność, emo-

cje i narracja wciągają słuchacza w atmosferę i po prostu wzbudzają zainteresowanie. W pełni rozumiem natomiast osoby, którym Cormega nie pasuje. Głos ma mocno przeciętny, żeby nie powiedzieć słaby, a flow raczej nikt nie uzna za wzorcowe.

Droga niezależności i decyzja o wydaniu płyty na własną rękę opłaciła się Cormedze – album sprzedał się w liczbie ponad 150 tysięcy, dzięki czemu, jak sam mówi, zarobił o wiele lepiej niż wykonawcy sprzedający miliony egzemplarzy w wytwórniach głównego nurtu. Niecały rok po *The Realness*, w czerwcu 2002 roku Cormega wydał kolejny, równie dobry album – *True Meaning*, w 2004 gorzszy, przepełniony gościnnymi zwrotkami *Legal Hustle*. Za to w 2005 dostaliśmy w końcu świetny *The Testament* – czyli tę płytę, która miała ukazać się lata wcześniej nakładem Def Jam. Pomimo kilku drobnych wpadek – dyskografia Cormegi to jeden z najbardziej konsekwentnych i po prostu najlepszych rapowych katalogów XXI wieku. Jego ucho do bitów jest absolutnie fantastyczne, a postać, którą kreuje interesująca i wzbudzająca szacunek. ●



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-Pająk

Marketing i reklama

Agnieszka Holwek

promocja@radiojazz.fm



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

ARCHIWUM JAZZPRESS

WWW.JAZZPRESS.PL/ARCHIWUM

