

Jazzpress

MARZEC 2015

Gazeta internetowa poświęcona
muzyce improwizowanej

ISSN 2084-3143

Rozmowy:
Łukasz Borowicki
Mike Parker
Erik Truffaz

Michał Urbaniak W trosce o muzykę rytmiczną

#JAZZDOT

Od Redakcji

Smutne słowa wstępne nigdy nie są łatwe, ale czasami trzeba od nich zacząć. Na szczęście dla Was, stałych Czytelników, nie chodzi o JazzPRESS. Powodem smutku jest starszy brat, bez którego magazyn prawdopodobnie nigdy by się nie pojawił – RadioJAZZ.FM. Radio od ponad roku borykało się z trudnościami natury technicznej, a po długich naradach 28 lutego 2015 roku postanowiliśmy zawiesić jego działalność. To smutne tym bardziej, że tworzyliśmy jedyne (!) jazzowe radio w Polsce, a jego korzenie sięgały aż 1996 roku i nadawanego na falach FM JazzRadia Mariusza Adamiaka. To radio, przez które przewinęła się śmietanka nie tylko dziennikarzy muzycznych, ale także i samych muzyków jazzowych. Trochę ciężko uwierzyć, że w kraju, w którym jazz stanowi jeden z filarów współczesnej kultury, nasz ukochany gatunek ma tak mało miejsca w medialnej przestrzeni.

Ale jest jeszcze za wcześnie, aby urządzać stypę dla jazzu w radioodbiorniku. Jesteśmy przekonani, że pokonanie technicznych trudności i zebranie nowych sił pozwoli nam ponownie wystartować i dostarczyć ten brakujący element w mozaice polskiej kultury. Chcemy wejść z nową mocą, pokonać „znikający sygnał” i odświeżyć kultowe dla wielu audycje. Chcemy ponownie uruchomić pasmo dzieńne i zapraszać znanych gości, wciąż oferować ciekawą alternatywę dla internetowych playlist, które nigdy nie zastąpią prowadzących audycje, ich wizji i charyzmy. Chcemy ponownie grać dla Was!

To się jednak nie uda bez finansowego wsparcia. RadioJAZZ zawsze było niezależnym, niekomercyjnym projektem i chcemy takim pozostać. Dlatego też prosimy Was i Waszych znajomych o zasilenie akcji zbiórki pieniędzy, o której niedługo będziemy pisali na stronach radia i JazzPRESSu. Jeśli będziemy znowu grali dla Was, to ponownie tylko dzięki Wam!

Ekipa RadioJAZZ.FM



SPIS TREŚCI

3 - Od Redakcji

4 - Spis treści

6 - Wydarzenia

9 - Wspomnienie

9 Jan Kudyk

10 Clark Terry (1920 – 2015)

Pożegnanie ambasadora jazzu

13 Lew Soloff (1944-2015)

Niespodziewane pożegnanie trębacza Blood, Sweat & Tears

15 - Płyty

15 RadioJAZZ.FM poleca

16 Pod naszym patronatem

18 Top Note

Ircha Mikołaj Trzaska Clarinet Quartet – Black Bones

22 Recenzje

Łukasz Borowicki Trio – People, Cats & Obstacles

Strycharski, Wójciński, Szpura – Prophetic Fall

Sławek Jaskułke – Sea

Kuba Płużek – Eleven Songs

Sphere – Synesthesia

Izabella Effenberg – Cuéntame

Tryptyk Fortuny

Hang Em High – Beef & Bottle

Big City Blues & Howlin' Wolf – In Warsaw

Rudresh Mahanthappa – Bird Calls

Rob Mazurek – Alternate Moon Cycles

Avishai Cohen Trio – From Darkness

Avishai Cohen's Triveni – Dark Nights

Bob Dylan – Shadows in the Night

54 - Koncerty

54 Przewodnik koncertowy

58 Wayne Shorter w wydaniu kwartetowym i symfonicznym

61 Duet, czyli spotkanie z przeszłością

64 Piękniejszy jest świat

67 Harmonijne mazurki i intensywny Komeda

- 70 Free4Arts+ Tomasz Dąbrowski / Jerzy Mazzoll /
Sławek Janicki / Qba Janicki
- 72 Chicagowski desant w Krakowie
- 75 W tym składzie nie brakuje niczego
- 78 Muzyka, która zaprasza, żeby podejść bliżej
- 80 Vertigo otwiera się z Moniką Borzym
- 84 Blues o rozwianych włosach na wietrze

87 – Rozmowy

- 87 Michał Urbaniak
W trosce o muzykę rytmiczną
- 98 Łukasz Borowicki
Konkretny obraz ludzi, kotów i przeszkód między nimi
- 104 Mike Parker
Trzeba być krytycznym wobec siebie
- 110 Erik Truffaz
Życie z refrenami jest lepsze

117 – Galeria improwizowana

122 – Słowo na jazzowo

- 122 On the Corner
Metheny i pieśń Rolanda
- 124 Lewym Uchem
Interesuje mnie muzyka, która mnie interesuje
- 126 Spod pióra dźwiękografa
Adwokat rzekomego Diabła. Monolog Obrony
- 130 Long Record Long Story
John Coltrane: Ofiarowanie...

134 – Pogranicze

- 134 World Feeling
Winylowy zaułek w Mumbaju

138 – Kanon Jazzu

Clark Terry with Thelonious Monk – *In Orbit*

140 – Redakcja



6 | Wydarzenia



Maciej Fortuna European-Asian Quartet koncertować będzie w drugiej połowie marca w Malezji, na Filipinach i w Singapurze. Do projektu w każdym z państw zostaną włączeni muzycy prezentujący miejscowe środowiska jazzowe (malezyjscy artyści: pianista John Dip Silas, perkusista John Thomas, wokalistka Ushera), a Fortunie każdorazowo towarzyszyć będzie polski kontrabasista – Jakub Mielcarek. Grupa wykonać będzie program *Tribute to Bronisław Kaper*, złożony głównie z utworów Bronisława Kopera – pierwszego w historii Polaka, który otrzymał statuetkę Oscara za muzykę filmową.

JAZZ
WYSTAWA FOTOGRAFII
DO
BOGDAN AUGUSTYNIAK
IT

KONCERT JAZZOWY
TRIO 4 CHET

15 MARCA GODZ. 17.00

Dom Kultury ZACISZE

Targówek

Dom Kultury Zacisze, ul. Błokowa 1, tel. 22 743 87 10, www.zacisze.waw.pl

Wasze wsparcie = kolejny numer JazzPRESSu
nr konta:
05 1020 1169 0000 8002 0138 6994
wpłata tytułem:
Darowizna na działalność statutową Fundacji

Wystawę zdjęć **Bogdana Augustyniaka Jazz Do It** oglądać można do 3 kwietnia w warszawskim Domu Kultury Zacisze. Autor zadedykował wystawę wszystkim tym, którzy swoją pasją i zaangażowaniem promują muzykę jazzową. Prezentowane zdjęcia pochodzą z wspólnego projektu polegającego na fotografowaniu koncertów jazzowych, realizowanego od dziesięciu lat przez Bogdana Augustyniaka wraz z Krzysztofem Wierzbowskim.



Adam Bałdych & Yaron Herman *The New Tradition*, **Jacek Namysłowski Quintet** *Moderate Haste*, **Marcin Wasilewski Trio** *Spark Of Life*, **Nikola Kołodziejczyk Orchestra** *Chord Nation* i **Rafał Sarnecki** *Cat's Dream* – to nominowani przez Akademię Fonograficzną ZPAV do tegorocznych Fryderyków, w kategorii jazzowego albumu roku. Szansę na Fryderyka jako jazzowy artysta roku mają: **Adam Bałdych**, **Marcin Wasilewski**, **Michał Barański**, **Nikola Kołodziejczyk** i **Włodek Pawlik**. Wśród nominowanych jazzowych debiutantów fonograficznych roku znaleźli się: **Bogna Kicińska**, **Jacek Namysłowski**, **Kuba Płużek**, **Nikola Kołodziejczyk Orchestra** i **Ola Trzaska**. W pozajazzowej kategorii „Muzyka korzeni – album roku” nominację uzyskała jazzowa wokalistka **Grażyna Auguścik** za płytę *Inspired by Lutosławski*. Uroczysta gala wręczenia Fryderyków 2015 odbędzie się 23 kwietnia.

Organizatorzy **45. Międzynarodowego Festiwalu Jazzu Tradycyjnego Złota Tarka** zapraszają na tegoroczny konkurs. Mogą w nim wziąć udział soliści, zespoły i big bandy uprawiające tradycyjne odmiany jazzu. Nie ma ograniczeń wiekowych. Złota Tarka zostanie wręczona podczas finałowego koncertu, który odbędzie się 9 sierpnia w Iławie. Zgłoszenia wraz z utworami (standardami jazzowymi) należy przesłać na adres organizatora do 31 maja.

W ubiegłym roku laureatami nagrody Złota Tarka 2014 byli: New Market Jazz Band z Nowego Targu oraz wokalistka Krystyna Durys z Gdyni, współpracująca z Edwardem Rykaczewskim, znanym ze słynnego w latach 60. zespołu Flamingo, który był laureatem pierwszej edycji tej nagrody.



fot. Kuba Majerczyk

Do 2 kwietnia przyjmowane będą zgłoszenia do udziału w osiemnastym **Ogólnopolskim Przeglądzie Młodych Zespołów Jazzowych i Bluesowych Gdynskiego Sax Clubu**. Podczas zaplanowanego na 2 maja przeglądu zagrają formacje wyłonione przez jury spośród nadesłanych zgłoszeń.

W konkursie do wygrania jest 10 tys. zł dla najlepszego zespołu przeglądu, sesja nagraniowa w Studio Radia Gdańsk, występ zespołu na Sopot Molo Jazz Festival i 2 tys. zł dla najlepszego muzyka przeglądu.

Laureaci poprzednich edycji przeglądu należą dziś do ścisłej czołówki polskiego jazzu, są wśród nich między innymi: Sławek Jaskułka, Piotr Mania, Dominik Bukowski, Jacek Namysłowski, Jerzy Małek, Paweł Kaczmarczyk, Tomasz Dąbrowski, Wierba & Schmidt Quintet, Soundcheck, Biotone, High Definition.

Tomasz Stańko otrzyma tytuł Honorowego Obywatela Miasta Rzeszowa. Uroczysta sesja rady miasta poświęcona temu wydarzeniu odbędzie się 17 marca w Filharmonii Podkarpackiej w Rzeszowie, po niej przewidziano koncert Tomasza Stańki wraz z Marcinem Wasilewskim. „Jego muzyka jest ciągle klarowna, doskonała, pełna emocji, ale w pełni przemyślana. Dekady spędzone na rynku muzycznym nie stępiły jego entuzjazmu, otwartości i bezkompromisowego podejścia” – czytamy w uzasadnieniu do uchwały rady miasta nadającej honorowy tytuł dla wywodzącego się z Rzeszowa trębacza.

Rzeszów jest miejscem, w którym w 11 lipca 1942 roku Tomasz Stańko przyszedł na świat. Właściwie wywodzi się z podrzeszowskiej Zwięzicy (obecnie należącej do Rzeszowa), gdzie wraz z rodzicami mieszkał do szóstego roku życia, do przeprowadzki rodziny do Krakowa. W wypowiedziach dla mediów Stańko niejednokrotnie podkreślał, że do dziś czuje się rzeszowianinem. ●



Niepowetowana i bolesna strata

13 marca zmarł Jan Kudyk, wybitny krakowski trębacz jazzowy i założyciel zespołu Jazz Band Ball Orchestra. Grzegorz Tusiewicz napisał o nim, że był jedynym muzykiem w JBBO, który „przeżył wszystkie burze stylistyczne i zmiany składów”. Krakowski Bix Beiderbecke, jak go nazywano. Miał 73 lata.

Poprosiliśmy o krótkie wspomnienie jego osoby Antoniego Krupę. Z Janem Kudykiem znali się i grali razem od lat. „Był ikoną krakowskiego jazzu. Założycielem jedyne w Polsce zespołu jazzowego, grającego nieprzerwanie od 1962 roku. Ze swoim zespołem odnosił sukcesy na wielu europejskich festiwalach. Kilkanaście razy występował na największym na świecie festiwalu jazzu tradycyjnego w Sacramento w Stanach Zjednoczonych. To niepowetowana i bolesna strata krakowskiego środowiska jazzowego” – powiedział o zmarłym trębaczu Antoni Krupa. Zadeedykował on Janowi Kudykowi dwa standardy, podczas koncertu zespołu Boba Jazz Band, dzień po jego śmierci. Te, które śpiewał kiedyś, występując z Janem Kudykiem. ●

Paulina Biegaj

Clark Terry (1920 – 2015) Pożegnanie ambasadora jazzu



Andrzej Patlewicz

redpat@interia.pl

Jego barwne życie, pełne anegdot, nadaje się na niejedną fabułę filmową. Ten legendarny trębacz, który pozyskał dla jazzu flugelhorn, stając się wielkim mistrzem gry na tym instrumencie, będąc jednocześnie wokalistą, bandliderem, kompozytorem i nauczycielem jazzu, miał ogromne zasługi i wielki wkład dla rozwoju muzyki jazzowej. Clark Terry zmarł 21 lutego 2015 roku, w wieku 94 lat.

Podobno w chwilach, kiedy czuł się już nie najlepiej nie opuszczało go poczucie humoru, z którego był znany. Czasami nazywano go przydomkiem „Mumbles”, od tytułu jego kompozycji, w której zaprezentował specyficzny „mamroczący” śpiew scatem, wzbudzający zawsze wesołość innych występujących z nim muzyków i publiczności. Od wielu lat poważnie chorował na cukrzycę, w wyniku której amputowano mu obydwie nogi. Przeżył prawie cały wiek i aż trudno uwierzyć, że był obecny na jazzowej scenie przez siedem dekad. Dzięki swojej sztuce Clark Terry stał się ważną postacią w historii jazzu i jednym z największych trębaczy tego gatunku muzyki.

Przyszedł na świat 14 grudnia 1920 roku w Saint Louis, mieście znanym z bardzo wielu znakomitych trębaczy. Tam też ukończył Vashon High School i zaczął grać na puźnie wentylowym, z którego szybko przerzucił się na trąbkę, uznając za swego mistrza Louisa Armstronga. Niezwykłą sprawność gry na trąbce zawdzięczał własnej metodzie ćwiczeń w oparciu o partytury klarinetowe. Doszedł do tego grając podczas drugiej wojny światowej w orkiestrze wojskowej US Navy.

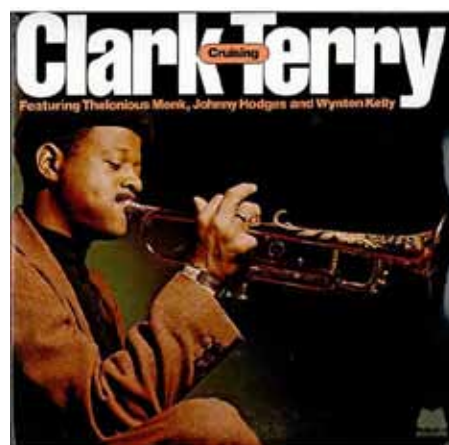
Po odbyciu służby w marynarce trafił do orkiestry Lionela Hamptona, a w kolejnych latach występował między innymi w małych grupach Counta Basiego. Znaczącym okresem w jego karierze była współpraca z Dukem Ellingtonem, zyskując status solisty, z wirtuozowskim, rozpoznawalnym stylem. W latach 50. Clark Terry był już autorytetem, do którego wpływu przyznawał się nawet sam Miles Davis. Jeszcze większą rolę odegrał w karierze Quincy’ego Jonesa, z którym rozpoczął współpracę w 1959 roku. Wtedy też stał się ważnym muzykiem zespołów

wybitnych muzyków, między innymi: Charlesa Mingusa, Theloniousa Monka, Oscara Petersona i J. J. Johnsona. Uczestniczył w nagraniach ważnych płyt, które przeszły do historii jazzu, chociażby *Brilliant Corners* Monka. Thelonious Monk odwzajemnił się pojawiając się, obok Sama Jonesa i Philly'ego Joe Jonesa, na płycie Terry'ego *In Orbit*, uważanej za jeden z najważniejszych albumów w jego dyskografii. Wiele zawdzięczał mu wówczas również Norman Granz, którego All Stars, wśród innych znaczących postaci, współtworzył właśnie Terry.

Na początku lat 60., wraz z Bobem Brookmeyerem, prowadził kwintet, który przyniósł mu sporą popularność. Clark Terry dał się również poznać jako doskonały akompaniator wielu wspaniałych wokalistek i wokalistów, między innymi: Elli Fitzgerald, Sarah Vaughan, Dinah Washington oraz Raya Charlesa.

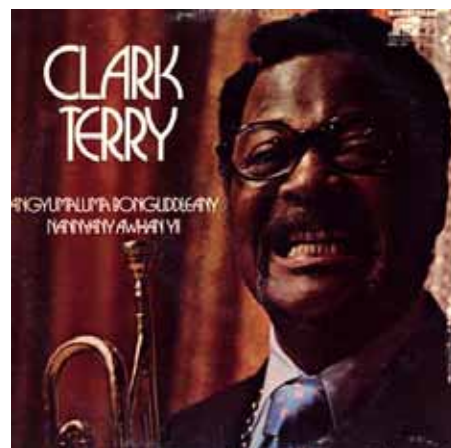
Trębacz w latach 90. jeszcze sporo koncertował, tak w roli lidera, jak i jako członek zespołów innych wybitnych muzyków. Ma duże zasługi jako uczestnik akcji charytatywnych oraz propagator i edukator jazzowy. Dzięki niemu wielu młodych muzyków z Harlemu za darmo mogło korzystać instrumentów muzycznych i uczyć się jazzu.

Otrzymał wiele nagród i wyróżnień, między innymi dwie Grammy Awards i trzy nominacje, szesnaście doktoratów honoris causa, nominację na Jazzowego Ambasadora Stanów Zjednoczonych na Bliskim Wschodzie i w Afryce oraz NEA Jazz Masters Award. Skomponował ponad 200 utworów i pozostawił ogromną ilość płyt. Uczestniczył w realizacji ponad 900 płyt – niewielu muzyków jazzowych może się poszczycić tak ogromnym dorobkiem. Tak potężna dyskografia Clarka Terry'ego pozwala uświadomić nam, jak ważną i znaczącą był postacią dla rozwoju muzyki jazzowej.



Polska publiczność zobaczyła Clarka Terry'ego po raz pierwszy na żywo z grupą Jimmy Smith And His Friends, w 1972 roku, podczas festiwalu Jazz Jamboree. Sześć lat później, dzięki Boo Johnsonowi – skandynawskiemu promotorowi i Romanowi Kurowskiemu – Clark Terry zawitał po raz drugi do Polski. 7 kwietnia 1978 roku wystąpił we Wrocławiu, dzień później w czeskiej Pradze, a 9 kwietnia muzycy dali koncert w Sali Kongresowej w Warszawie. Na perkusji zagrał wówczas, w zastępstwie amerykańskiego muzyka, Czesław Bartkowski. Ten koncert został zarejestrowany i wydany na płycie zatytułowanej *Clark Terry*. Nieco okrojony big band Clarka Terry'ego (bo część muzyków odleciała z czeskiej Pragi do Stanów) zaprezentował szereg znanych standardów napisanych przez Duke'a Ellingtona, Theloniousa Monka i Yosefa Latefa.

Na kolejną wizytę Clarka Terry'ego polska publiczność musiała czekać aż siedemnaście lat. Ten niezwykły koncert miał miejsce w październiku 1996 roku w warszawskiej Sali Kongresowej, podczas Jazz Jamboree i było to spotkanie na szczycie w ramach gali *Trumpet Summit Jam! In Tribute to Satchmo, Clifford & Miles* z udziałem amerykańskich i polskich trębaczy. Obok Clarka Terry'ego wystąpili młodzi wówczas trębacze Roy Hargrove i Terence Blanchard zaś polskich muzyków reprezentowali Piotr Wojtasik i Robert Majewski. Obaj polscy trębacze odebrali wtedy surową lekcję. Amerykanie wybrali na program koncertu mniej znane utwory, z którymi musieli się zmierzyć polscy muzycy. Jak wspomina Robert Majewski: „Koncert był związany z rocznicami śmierci Milesa Davisa (1991) i Clifforda Browna (1956). Graliśmy wówczas standardy jazzowe na zasadzie jam session”. Robert Majewski pamięta do dziś, że ze strony Amerykanów nie było życzliwych gestów, a jedynym przyjaznym im dżentelmenem okazał się Clark Terry. ●



O płycie **Clark Terry with Thelonious Monk - In Orbit** w tym numerze JazzPRESSu – dział KANON JAZZU

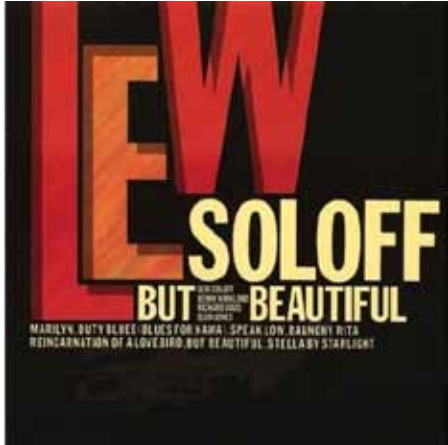
Lew Soloff (1944-2015)

Niespodziewane pożegnanie trębacza

Blood, Sweat & Tears

Andrzej Patlewicz

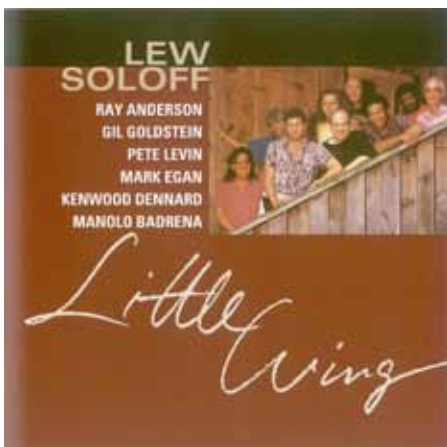
redpat@interia.pl



Jeszcze nie zdążyliśmy na dobre pożegnać zmarłego, legendarnego Clarka Terry'ego, a tymczasem zza oceanu dotarła i poruszyła wszystkich jazzfanów kolejna smutna wiadomość – tym razem o śmierci innego fantastycznego trębacza Lwa Soloffa. W latach 70. nagrywał on z grupą Clarka Terry'ego i uczestniczył, w 1970 roku, w doskonale przyjętym koncercie w Carnegie Hall z udziałem obu trębaczy.



Przyszedł na świat 20 stycznia 1944 roku w Lakewood w New Jersey, jako Lewis Michael Soloff. Grę na trąbce rozpoczął już w wieku dziesięciu lat. Studiując w Juilliard School of Music, poznawał wielu znanych muzyków, ale też dogłębnie analizował struktury harmoniczne i aranżacyjne, które przydały się mu w późniejszej karierze. Szybko zadebiutował, nawiązując współpracę z Maynardem Fergusonem, Tonym Scottem, Chuckiem Mangione oraz latynoskimi zespołami prowadzonymi przez Tito Puente.

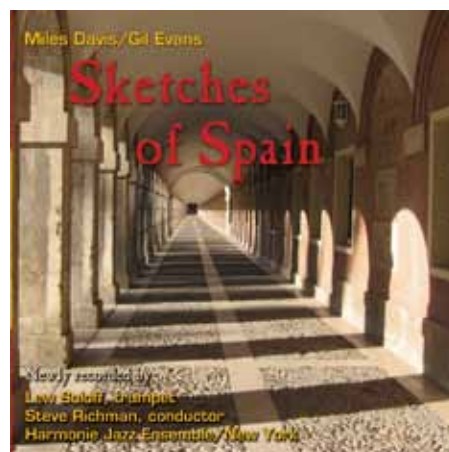
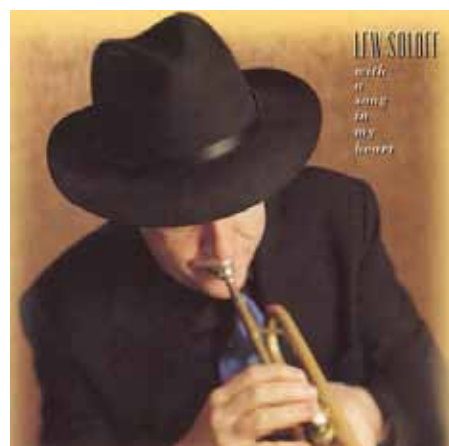


W 1968 roku związał się z prekursorami jazz rocka – grupą Blood, Sweat And Tears, zajmując miejsce Randyego Breckera, który odszedł do zespołu Horace'a Silvera. Słuchacze zapamiętali z tamtego okresu słynny *Spinning Wheel* (kołowrotek), w którym to utworze słyhać wirtuozowską, błyskotliwą solówkę Lwa Soloffa. Z tą formacją w połowie lat 60. muzyk pojawił się w Polsce. W 1969 roku, jako członek BS & T, wystąpił na festiwalu Woodstock.

Sześć lat gry w Blood, Sweat & Tears dało Soloffowi impuls do dalszego muzycznego działania, ale zawsze odwoływał się do tamtego okresu. Jednocześnie nie rezygnując z grania prawdziwego jazzu, nagrywał pomiędzy 1968 a 1976 rokiem z orkiestrą Thada Jonesa i Mela Lewisa, a z początkiem lat 70. z zespołami Mongo Santamarii. Najbardziej jednak cenił sobie wieloletnią współpracę z Gilem Evansem, z którym zawitał do Polski na Jazz Jamboree w 1977 roku. Po śmierci Gila Evansa nagrywał i występował z wieloma innymi muzykami, między innymi z: Stanleyem Clarkiem, kwintetem Jona Faddisa, pojawiał się w zespołach Sonnyego Stitta, Stanleya Turrentine'a, George'a Russella, Teo Macero, Franco Ambrosettiego i w Spyro Gyra.

Na początku lat 80. związał się z Manhattan Jazz Quintet, z którym nagrał ponad dwadzieścia płyt. Swoją wszechstronność udowodniał również na polu muzyki klasycznej. Zapamiętany został jako brawurowy muzyk zapraszany przez największe gwiazdy jazzu i muzyki popularnej, wśród których byli: Miles Davis, Quincy Jones, Lionel Hampton, Herbie Mann, Joe Henderson, Wayne Shorter. Lew Soloff pozostawił po sobie dziewięć autorskich albumów.

8 marca 2015 roku, w wieku 71 lat zmarł nagle i niespodziewanie na rozległy zawał serca na nowojorskiej ulicy w ramionach swojej córki Laury. To właśnie jej trzydzieści lat wcześniej zadedykował utwór *Little Laura*, który wykonywał na licznych koncertach. ●



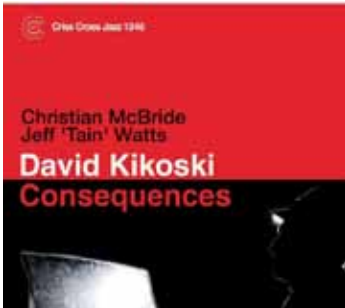
Polub **JazzPRESS**
na Facebooku

www.facebook.com/JazzPRESSpl



RadioJAZZ.FM poleca

David Kikoski – *Consequences*



Ta płyta w zasadzie nie mogła się nie udać. Już sam skład – David Kikoski na fortepianie, Christian McBride na kontrabasie i Jeff Tain Watts na perkusji – gwarantuje niezwykle przeżycia ar-

tystyczne. Żaden z tych muzyków nie należy do grupy tych, co odcinają kupony od własnej sławy i uświetniają okładki albumów zwiększając sprzedaż. (...)

Ta płyta to skoncentrowany nowoczesny swing, który powinien być sprzedawany na receptę jako lekarstwo, albo przymusowo puszczany wszystkim, którzy potrzebują odpoczynku od współczesnego wielkomiejskiego zgiełku. Tu każdy dźwięk jest na właściwym miejscu, co nie oznacza, że jest przewidywalny, w żadnym razie. (...)

Rudresh Mahanthappa – *Bird Calls*



(...) Nie da się ukryć, że w zasadzie w każdej nucie zagranej dziś na alcie jest cień dziedzictwa Charliego Parkera. Rudresh Mahanthappa stara się znaleźć swój własny sposób, chcąc odejść od ty-

powego albumu wspominkowego. Nie gra więc klasycznych kompozycji grywanych przez Parkera, a jedynie własne utwory inspirowane takimi melodiami, jak *Donna Lee*, *Now's The Time*, czy *Barbados*.

(...) Same melodie, które stanowią inspirację, są trudne do rozpoznania. W zasadzie o bezpośrednim związku z Charliem Parkerem świadczy tytuł albumu i tekst umieszczony na okładce oraz tytuły utworów wskazujące na źródła inspiracji. Ten album mógłby istnieć zupełnie niezależnie od osoby Charliego Parkera (...)

Jens Sondergaard Quartet with Bob Rockwell – *More Golson*



Album *More Golson* złożony jest z kompozycji Benny'ego Golsona, ale żeby nie było zbyt prosto i banalnie, nie znajdziecie tu I Remember Clifford. (...)

Jens Sondergaard – człowiek odpo-

wiedzialny za album *More Golson* wielokrotnie miał szczęście grać z 86-letnim dziś, ciągle od czasu do czasu pojawiającym się na scenie Bennym Golsonem, więc z pewnością miał okazję poznać wszystkie jego najbardziej znane kompozycje u źródła. (...)

Paul Giallorenzo's GitGo – *Force Majeure*



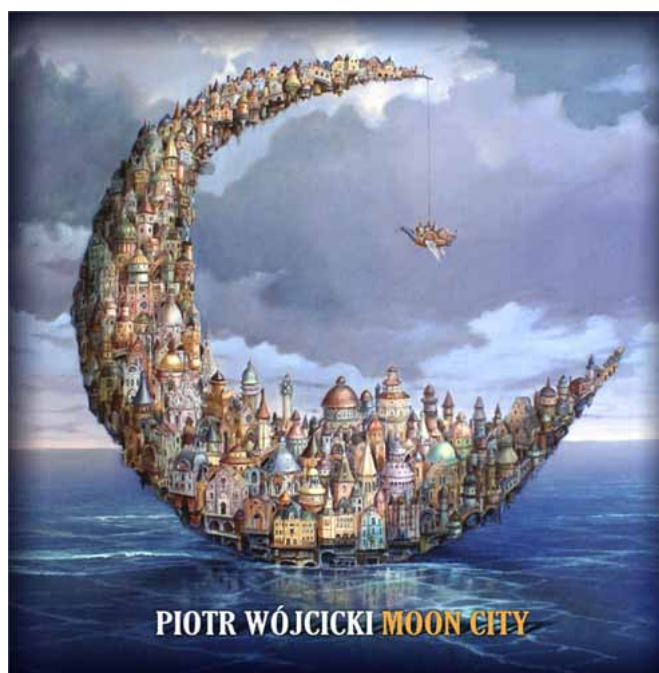
Cieszę się, że ciągle powstają takie energetyczne, przypominające dawne czasy, rasowe, pełne pasji płyty. Pianista Paul Giallorenzo jest oczywiście liderem, jednak jego brzmienie uzupełnia nieco

staromodnie brzmiący puzon Jeba Bishopa i saksofony Marka Williama. Całość brzmi nowocześnie i ponadczasowo.

Kiedy słucham tego albumu wyobrażam sobie, jak pięciu odpowiedzialnych za te dźwięki muzyków doskonale bawiło się w studio, wzajemnie się inspirując i dając z siebie wszystko. Ilością muzycznych pomysłów i twórczej energii zawartej w muzyce zespołu Paula Giallorenza można napędzić cały roczny katalog niejednej niszowej nowojorskiej wytwórni. (...)

Rafał Garszczyński

Pełne recenzje płyt tygodnia na stronie www.jazzpress.pl/plyta-tygodnia



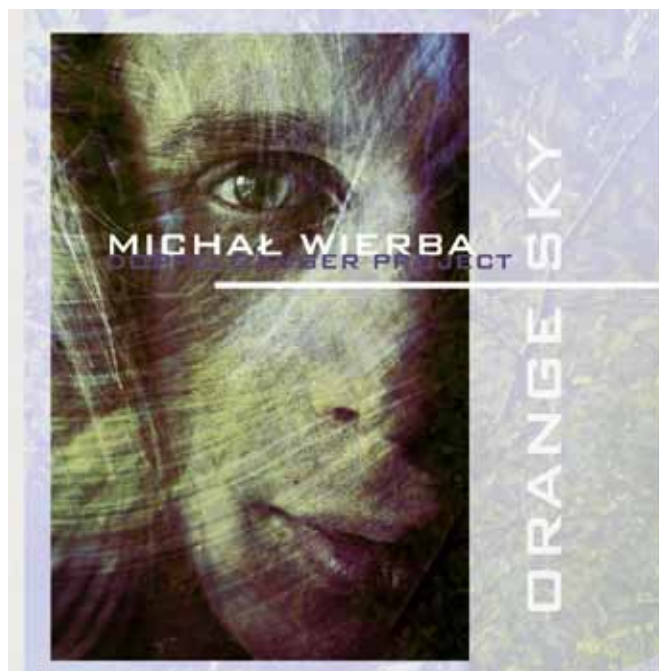
Piotr Wójcicki – Moon City

Najnowsza płyta Piotra Wójcickiego *Moon City* jest płytą gitarową, utrzymaną w stylistyce jazz rocka i fusion, nawiązującą do wcześniejszej twórczości artysty. Tym razem jednak gitara nie jest jedynym i dominującym elementem składowym aranżacji, bo w projekt zaangażowani zostali również: pianista Krzysztof Herdzin i Tomasz Kurba – altowiolista kojarzony do tej pory głównie z trio Kroke. W efekcie uzyskano zupełnie nową, oryginalną jakość – w przypadku polskiej muzyki instrumentalnej nie zaistniał jeszcze duet gitary elektrycznej z altówką. „Moje nazwisko jest już na ponad 190 płytach, a pierwszy raz zająłem się muzyką z pogranicza progresywnego rocka i fusion” – powiedział Krzysztof Herdzin, który zaprosił do udziału w nagraniach również muzyków swojego tria: Roberta Kubiszyna i Cezarego Konrada. Premiera albumu 16 marca.



Mateusz Pałka / Szymon Mika Quartet – Popyt

Mateusz Pałka / Szymon Mika Quartet to młodzi muzycy, którzy wierzą w popyt na jazz oraz w sugestywne melodie. Indywidualnie członkowie kwartetu nagrali już wiele płyt i zdobyli liczne nagrody na polskich oraz światowych festiwalach (Jazz nad Odrą, Jazz Hoeilaart, Getxo International Jazz Festival). Przeszło trzy lata temu założyli zespół, który zdobył Grand Prix na Grupa Azoty Jazz Contest Tarnów 2013, gdzie nagrodą była sesja w studio. W nagraniu płyty udział wzięli: Mateusz Pałka – fortepian, Szymon Mika – gitara, Alan Wykpiśz – kontrabas, Grzegorz Masłowski – perkusja. Na płycie znalazły się głównie autorские kompozycje liderów, a także jeden standard – *Airegin* Sonnego Rollinsa. Premiera albumu 16 marca.



Michał Wierba Doppelganger Project - Orange Sky

Po kilku latach współpracy z Wierba & Schmidt Quintet pianista i kompozytor Michał Wierba stworzył nową grupę, z fortepianem jako instrumentem wiodącym i rozbudowaną sekcją instrumentów perkusyjnych. Skład tworzą: Arek Skolik – legendarny perkusista jazzowy, Łukasz Kurzydło – jeden z najlepszych perkusjonistów młodego pokolenia, Kuba Dworak – basista związany zarówno ze sceną hip-hopową jak i jazzową. W trakcie pracy nad pierwszym albumem do zespołu dołączyła wokalistka Patrycja Zarychta.

Debiutancka płyta Michał Wierba Doppelganger Project – *Orange Sky* zawiera jedenaście kompozycji. Pojawiają się na niej dekonstrukcje standardów jazzowych, piosenki, fragmentaryczne interludia, quasi-romantyczne formy. Całość podporządkowana jest zamysłowi lidera, aby stworzyć dzieło wyjątkowe, zaskakujące, z pogranicza jazzu i world music. Płyta w sprzedaży od kwietnia.



RGG - AURA

„Muzyka RGG jest muzyką dla odbiorców aktywnych” – charakteryzują swoją twórczość muzycy RGG: Łukasz Ojdana (fortepian), Maciej Garbowski (kontrabas) i Krzysztof Gradziuk (perkusja). Przez 13 lat istnienia RGG stworzyło własny, niepowtarzalny styl. Nie jest to po prostu fortepian, któremu towarzyszy sekcja rytmiczna, ale trzech równouprawnionych muzyków wspólnie tworzących muzyczne opowieści. Najnowsza, już siódma w dorobku zespołu, płyta *AURA* jest w pewnym sensie syntezą dotychczasowych muzycznych doświadczeń tria, a jednocześnie krokiem ku czemuś nowemu. Tym razem muzycy otworzyli się na inspiracje płynące z bardzo różnych światów muzycznych: z muzyki sakralnej, z klasyki, z muzyki popularnej i oczywiście z jazzu. Wszystko powiązane jest jednak w całość, którą określa właśnie tytułowa „aura”, niepowtarzalny nastrój, jaki wywołuje owo połączenie. Płytę *AURA* wydaje legendarna wytwórnia OKeh Records. ●

TOP
NOTE

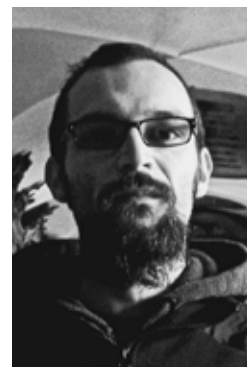
Kilogram Records, 2014

Ircha Mikołaj Trzaska Clarinet Quartet – *Black Bones*

Ircha to kwartet powołany do istnienia przez Mikołaja Trzaskę. Cel powstania formacji od początku został jasno określony – eksploracja spuścizny muzyki żydowskiej, z pomocą nowoczesnego języka jazzowej improwizacji. Trzaska powiedział w jednym z wywiadów, że twórczość Irchy ma być podjęciem nici żydowskiej tradycji zerwanej przez wojnę – ta wypowiedź trafnie oddaje charakter muzyki zespołu.

Od czasu, gdy kilka lat temu poznałem nagrania Irchy, nie opuszcza mnie wrażenie, że słowo „kwartet” nie oddaje istoty tego przedsięwzięcia i choć nazwisko Trzaski zostało przywołane w pełnym brzmieniu nazwy grupy, to chyba głównie dlatego, że jest on pomysłodawcą jej powstania. Wszyscy czterej muzycy wydają się być tutaj równoprawnymi partnerami i wszyscy wnoszą w muzykę Irchy

Dźwięki pełne są medytacyjnego skupienia, a całość zachwyca sposobem wykonania. Potężna dawka zadumy i melancholii zawarta w nieco ponad dwóch godzinach muzyki



Rafał Zbrzeski
zdeski@gmail.com

swój własny artystyczny pierwiastek. Pokusiłbym się o nazwanie muzyki zespołu muzyką czterech liderów – zarówno Mikołaj Trzaska, Paweł Szamburski, Michał Górczyński, jak i Wacław Zimpel to nietuzinkowe muzyczne osobowości, dzięki swoim dokonaniom rozpoznawalne w środowisku miłośników jazzu i improwizacji.

Na najnowsze wydawnictwo zespołu zatytułowane *Black Bones* składają się dwie płyty, które powinny być traktowane jako dwie odrębne, ale uzupełniające się całości. Płyta A zawiera nagrania studyjne, zaś krążek B jest zapisem koncertu dokonanych w miejscu szczególnym – Stacji Falenica, podczas obchodów rocznicy likwidacji tamtejszego getta. Obie sesje nagraniowe miały miejsce w roku 2013.

Zestawienie nagrań studyjnych z tymi dokonanymi na żywo daje kompletny obraz znakomitej kondycji zespołu. Pokazuje także, jak wielkie znaczenie ma dla improwizacji miejsce i czas wykonywania muzyki. Płyta B jest zdecydowanie bardziej posępna i melancholijna – jak gdyby wypełniał ją żal i tęsknota za światem, który się skończył. W jednym z miejsc, gdzie się kończył, po siedemdziesięciu latach, staje zespół próbujący zachować o nim żywą pamięć. Nie wyobrażam sobie, żeby świadomość tego faktu nie miała wpływu na muzyków podczas występu. Rzewne dźwięki klarnetów, czy to podczas improwizacji na tematy zaczerpnięte z żydowskiej tradycji, czy też podczas wykonywania autorskich kompozycji zespołu, wywołują dreszcze. Muzyka Irchy zawiera ogromny ładunek duchowej energii, jest zarówno medytacją, jak i wołaniem o zachowanie pamięci.

Płyta A ukazuje nam zespół grający podobny materiał, ale pozbawiony kontaktu z żywą publicznością i niezwykle wyrazistego kontekstu miejsca. Nie ujmuje to jednak muzyce Irchy sakralnej aury i otoczki mistycyzmu. Wciąż jest to muzyka pełna wewnętrznej napięcia i wykonana w arcyciekawym sposób.

Spośród tradycyjnych tematów żydowskich po raz kolejny muzycy wzięli na warsztat niguny – melodie wywodzące się z religijnej tradycji chasydów i ze swej natury stanowiące znakomitą bazę do improwizacji. Oprócz tego na *Black Bones* Ircha sięgnęła po muzykę Żydów sefardyjskich – nieco odmienną w swoim charakterze, co wynika z różnic w dziejach obu tych żydowskich społeczności. Autorskie kompozycje grupy stanowią zaś mieszankę rozmaitych wpływów i myślę, że mogą stanowić przykład „nowej muzyki żydowskiej”, na którą jeszcze kilka

lat temu panowała ogromna moda.

Materiał zawarty na obu krążkach wypełniony jest emocjami, przepełniony trudną do wyrażenia za pomocą słów wibracją. Odniosłem wrażenie, że w dotychczasowej dyskografii grupy, *Black Bones* zawiera najbardziej stonowaną i refleksyjną muzykę. Dźwięki pełne są medytacyjnego skupienia, a całość zachwyca sposobem wykonania. Potężna dawka zadumy i melancholii zawarta w nieco ponad dwóch godzinach muzyki. Warto się zasłuchać. ●





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

Łukasz Borowicki Trio – *People, Cats & Obstacles*



Krzysztof Komorek

donos_kulturalny@wp.pl

ForTune,
2014



Z dostojnych murów Akademii Muzycznej w duńskim Odense co jakiś czas wyłania się nam młody, obiecujący, mało jeszcze znany polski jazzman. Ta uczelnia powoli staje się kuźnią talentów polskiej sceny muzyki improwizowanej. Tak jest i w tym przypadku. Łukasz Borowicki został już zauważony i nagrodzony, kiedy kilka lat temu grał w kwintecie Tomasza Dąbrowskiego. Pod koniec 2014 roku For Tune wydało debiutancką płytę własnego tria gitarzysty. Łukaszowi Borowickiemu na basie towarzyszył Mariusz Praśniewski – kolega z duńskiego konserwatorium. Za zestawem perkusyjnym zasiadł zaś Kasper Tom Christiansen, częsty współpracownik polskich jazzmanów i, co nie

powinno chyba dziwić, absolwent kilkakrotnie wspomnianej już Carl Nielsen Academy w Odense.

Muszę przyznać, że główny nurt wydawniczy For Tune nie jest dla mnie czymś „co tygrysy lubią najbardziej”. Owszem, staram się słuchać regularnie nowości, doceniam to, co muzycy proponują. Co więcej – zdarza mi się nawet ulec zauroczeniu niektórymi tytułami. Na co dzień jednak wokół mnie gra inny jazz. Jeżeli ktoś z Państwa czuje podobnie, a chciałby jednak posmakować tego, co serwuje nam For Tune, to omawiana płyta będzie się do tego nadawała znakomicie. Gitara to dość popularny (eufemistycznie mówiąc) instrument, nie tylko w jazzie. Trzeba więc mieć „to coś”, co wyróżni muzyka spośród rzeszy szarpidrutów aspirujących do zapisania się w muzycznych annałach. Łukasz Borowicki bez wątpienia wyrasta ponad tłum.

Płyta zawiera dziesięć kompozycji lidera tria. W niemal każdej muzycy potrafią zaskoczyć zmianami tempa i stylu. Rytetyry zaczyna się spokojnym motywem gitary, która

nagle przechodzi do grania niemal heavymetalowego, by wreszcie podążać w kierunku nieskrępowanej improwizacji. *Happy Summer* to dialog gitary i kontrabasów, przeprowadzony w nastroju kontemplacyjnym, z nutą snującego się niepokoju w pojedynczych, krótkich dźwiękach instrumentów. *Let's Not Rush Out and Tell Everybody* to pole popisu dla basisty, który wysuwa się tu na pierwszy plan, grając pod jednostajnym podkładem gitary.

People, Cats & Obstacles – ten utwór powraca na płycie trzykrotnie. Pierwsze dwie części są ostrym graniem, z gitarą będącą momentami na granicy przesterowania. Trzecia, najbliższa mej duszy, to kapitalny jazz środka, z gitarą grającą w stylu

Scofiolda. *Teo's Playground* jest z kolei popisem Christiansena, który używa tu głównie perkusjonaliów, talerzy, jedynie szurając po membranach bębnów. Ponad minutowy wstęp solo jest majstersztykiem tego muzyka. Gdzieś w końcu utworu długie akordy i dźwięki gitary przechodzą w bardziej melodyjny fragment. W ogóle charakterystycznym jest dla tej płyty, że nawet gdy pojawia się tu melodia, to jedynie na krótko, urywając się w gwałtownej zmianie tempa czy nastroju lub kończąc jakiś utwór krótkim pasażem. Nagrania wieńczy nagrany solo *Hiss & Rumble* stanowiący kwintesencję tego, co proponuje nam Łukasz Borowicki. Utwór wolny, ale nie balladowy, przyspieszający w połowie, potem znów przechodzący w długo wybrzmiewające dźwięki.

Płyta *People, Cats & Obstacles* nie jest muzyką do słuchania „przy okazji”. Do tej płyty trzeba przysiąść, wsłuchać się w nią, odciąć od otoczenia. Wtedy w pełni docenimy, co w tych nagraniach jest zawarte. Niezwykle udany debiut. ●

Rozmowa z Łukaszem Borowickim
w tym numerze JazzPRESSu – dział
ROZMOWY



Dominik Strycharski, Ksawery Wójciński, Paweł Szpura – *Prophetic Fall*



Piotr Wickowski

piotr.wickowski@radiojazz.fm

Not Two,
2014



Mimo znacznej tradycji z wieloma wirtuozami, którzy swoimi osiągnięciami na stałe wpisali się do historii, flet we współczesnym jazzie nie odgrywa tak ważnej roli, na jaką zasługuje. A szczególnie zaniedbywane jest dające olbrzymie możliwości, w ramach małego zespołu, zestawienie fletu jedynie z sekcją kontrabas-perkusja. W ostatnich latach, poza Nicole Mitchell i jej Indigo Trio, niewiele tego typu formacji było w stanie zaistnieć dalej niż poza swoimi lokalnymi środowiskami. W Polsce sytuację próbuje zmienić Dominik Strycharski tworzący od niedawna trio wraz Ksawerym Wójcińskim (kontrabas) i Pawłem Szpurą (perkusja). Pod koniec ubiegłego roku, nakładem krakowskiej Not Two ukazał się debiutancki album tej formacji zatytułowany *Prophetic Fall*.

Dominik Strycharski jest też jednym z nielicznych w naszym kraju prawdziwych jazzowych flecistów

– flet prosty, którym się posługuje, nie jest dla niego tylko dodatkowym narzędziem wykorzystywanym czasem dla osiągnięcia dodatkowych efektów kolorystycznych, jest natomiast jego podstawowym instrumentem, którego tajniki w różnych odmianach zgłębia (ze szczególnym uwzględnieniem wschodniej sopilki). Jeśli tylko nie zajmuje się komponowaniem do teatru, filmu lub spektaklu tańca (ma w tej dziedzinie imponującą już liczbę siedemdziesięciu dzieł), aranżowaniem, ewentualnie przewodzeniem kolektywem Warsaw Improvisers Orchestra lub jeśli nie wymyśla czegoś zaskakującego i futurystycznego dla swojego zespołu Pulsarus. Do tego dochodzi zbieranie różnych rodzajów fletów, a więc instrumentu rozprzestrzenionego na ogromną skalę, od czasów prehistorycznych, po całym naszym globie. Co wykorzystywane jest przez Strycharskiego podczas koncertów i nagrań, i czego próbkę mamy też na *Prophetic Fall*.

Płyta w ciekawy sposób koresponduje też z autorskim debiutem Ksawerego Wójcińskiego *The Soul* (For Tune, 2014). Słuchanie obu tych

krążków jeden po drugim wydobywa dodatkowe znaczenia, tak z zaskakująco melodyjnego, że aż przebojowego albumu Wójcińskiego, jak również dodaje zaskakujące tło dla jego wyczynów w ramach *Prophetic Fall*. Nie bez znaczenia jest też udział Ksawerego Wójcińskiego i Pawła Szpury w Herze – jednej z najważniejszych grup Wacława Zimpla. Profetyczny (nomen omen) nastój Hery powraca niejednokrotnie podczas słuchania *Prophetic Fall*, chociażby w utworach *Exactly Confused* lub *Please Fix It*.

Doszukać się też można udanej kontynuacji przez zespół najlepszych tradycji obranego dla siebie zestawu instrumentalnego, zapoczątkowanych ponad pięć dekad temu przez prekursora włączania do jazzu muzyki świata – Yusefa Lateefa. Przychodzi to na myśl, zwłaszcza kiedy w ciekawe interakcje wdają się Strychalski i Szpura (na przykład w *Because We Do*).

Oczywiście ogromnym atutem tej płyty jest współpraca i dopełnianie się we wspólnej grze wszystkich trzech uczestników przedsięwzięcia. Choć muzyka w wielu przypadkach rozpisana została tak, aby to układy duetowe pociągały akcję do przodu, najbardziej emocjonujące

fragmenty należą do tria, jak na przykład w *Please Fix It*, najlepszym moim zdaniem utworze na płycie.

Im dłużej słucha się *Prophetic Fall*, tym bardziej dotkliwy staje się jednak dotkliwy mankament tej płyty, którym jest ograniczony czas trwania utworów. Trwają od dwóch i pół do czterech minut, z wyjątkiem ponad dwunastominutowego *Please Fix It*. Większość z nich jest niczym szkice aż proszące się o swobodne rozwinięcie, a już na pewno nie o raptowne zakończenie w miejscu, w którym się zazwyczaj kończą. Jakże inaczej dzieje się podczas koncertów tria – tam idee ledwie zarysowane na płycie łączą się w dłuższe, wielominutowe całości, tam łąłek atrakcyjnych pomysłów znajduje rozwinięcie w szaleńczych czasami i widowiskowych akcjach. Podczas koncertów inaczej też rozkładany jest punkt ciężkości zespołu, często spoczywając na barkach dwojącego się i trojącego Ksawerego Wójcińskiego. A kiedy basista wchodzi w interakcje z Pawłem Szpurą, wydobywającym ze swoich bębnow dodatkowe pokłady energii, trio wchodzi w zupełnie inny wymiar. Delikatny głos fletów Dominika Strychalskiego doskonale równoważy wtedy burzę sekcji. A słuchacze mogą odnieść wrażenie uczestniczenia w wielkim wydarzeniu. Kto był na koncercie, ten wie o czym mówię. Kto nie był i posiłkuje się jedynie płytą, czytając te słowa może mieć trochę wrażenie, że opowiadam bajkę o żelaznym wilku.

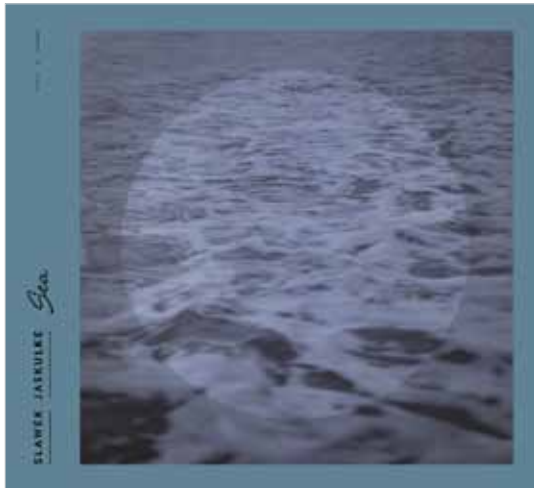
Dlatego potrzebny jest jak najszybciej kolejny album tria. Mam nadzieję, że uda się utrwalić na nim trochę więcej z fascynujących wydarzeń, które są w stanie zafundować na żywo panowie Strycharski, Wójciński i Szpura. A najlepiej, gdyby był to, po prostu, materiał koncertowy. ●

Sławek Jaskułka – *Sea*

Krzysztof Komorek

donos_kulturalny@wp.pl

Kayax,
2015



Kolejna płyta w dyskografii Sławka Jaskułka to ponownie solowe nagrania tego artysty. Tym razem mamy jednak do czynienia z nieco innym rodzajem muzyki niż przy albumie *Moments*. Inspirowany miejscem swojego pochodzenia muzyk stworzył nagrania podporządkowane pewnej koncepcji. Jest to mianowicie muzyczny obraz morza.

Jaskułka dużo mówi o swoich związkach z morzem, mając na myśli przede wszystkim Bałtyk. Urodzony w Pucku, mieszkający w Trójmieście, często spotykał się z komentarzami o „morskim” charakterze swojej muzyki. To wszystko zaowocowało opisywaną tu płytą. Niespełna czterdzieści minut nagrań trudno zakwalifikować jednoznacznie jako jazz. Zresztą w wywiadach sam artysta podkreśla, że *Sea* nie jest strictly jazzową płytą. To miały być i są nagrania ilustracyjne, minimalistyczne.

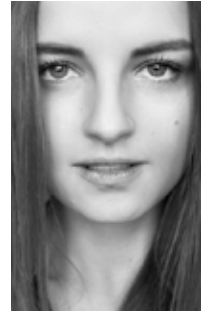
Suita podzielona jest na pięć części, które dość płynnie przechodzą jedna w drugą. Muzyka jest spokojna, kontemplacyjna. Znakomicie nadająca się

do słuchania dla uspokojenia, wyciszenia, odpoczynku. Rozwijając (całkowicie subiektywnie) wizję artysty można powiedzieć, że to nie jest opowieść o tym, jakie morze może być. To obraz jednego wybranego momentu. Nie znajdziemy tu sztormów, burz, czasem tylko pojawi się lekki niepokój zwiastujący silniejszy przybój. Album jest jednak portretem raczej spokojnego akwenu, sprzyjającego spacerom jego brzegiem, skłaniającego do zadumy czy rozmyślań. Nie ma tu letniego skwaru słońca, zatłoczonych i hałaśliwych plaż. To raczej morze samotnika.

Taki odbiór płyty *Sea* wymaga jednak odpowiedniego nastroju. W innym przypadku razić może ambientowy charakter nagrań, monotonia, brak melodyjności, z jaką mieliśmy do czynienia przy poprzedniej solowej płycie tego muzyka. Płyta nie jest może wybitna czy odkrywczą, ja jednak znalazłem dla tych nagrań niszę, moment w którym przynosi mi wyczekiwane ukojenie, odcięcie się od nieciekawej rzeczywistości. Jeżeli ktoś szuka muzyki na takie okazje, *Sea* będzie strzałem w dziesiątkę. ●

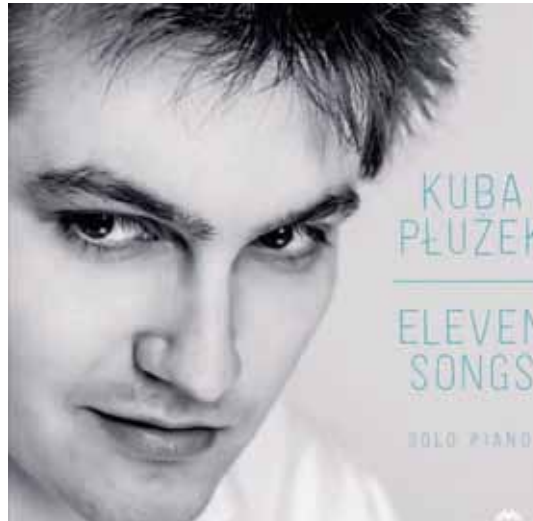
Kuba Płużek – *Eleven Songs*

Milena Fabicka
milenafabicka@gmail.com



Całkiem niedawno, podczas wysypu podsumowań roku 2014, jego nazwisko co chwila pojawiało się w kategorii „debiut roku”, w zestawieniach największych i najbardziej opiniotwórczych mediów jazzowych w Polsce. Działo się tak za sprawą *First Albumu*, który nagrał w z Maksymem Muchą, Dawidem Fortuną i Markiem Pospieszalskim. Minął niespełna rok od wydania tej płyty, a już możemy posłuchać kolejnej, tym razem solowej, pod równie prostym i wymownym tytułem *Eleven Songs*. Mowa oczywiście o Kubie Płużku, młodym krakowskim pianistcie, który, jak widać, dopiero się rozkręca.

Najnowszy krążek też można niejako potraktować jako debiut, biorąc pod uwagę samą formę fortepianowego solo. Na początku zastanawiające może być to, że Kuba postanowił zagrać w znacznej większości covery. Od tego czy w tej intymnej rozmowie wytworzy się pewna niezbędna więź między odbiorcą a artystą, zależy bardzo wiele, a tutaj, nie wiedzieć czemu, pojawiają nam się osoby trzecie, na przykład Brad Mehldau czy Dave Holland.



V-Records,
2015

Poza tym, te kawałki dobrane są bez konkretnego klucza, a nastrojami wydają się być od siebie odległe. Ale jeśli ktoś już choć odrobinę na temat tego pianisty wie, w ogóle nie powinno go to dziwić. Zresztą, jak mówił w wywiadzie dla JazzPRESSu blisko rok temu: „Nie potrafię rozgraniczać muzyki. Jak jest fajna, to jest fajna. Nie ma znaczenia, czy to jest free jazz, klasyka, standardy, dubstep czy psychotrance, moje kompozycje lub cudze”. Właśnie na *Eleven Songs* to stwierdzenie się materializuje, bo Kuba świetnie wszystko połączył swoją szczerą, mocną i pełną emocji grą oraz tak charakterystyczną dla niego mieszanką konwencji. Wśród „Jedenastu Piosenek” znalazły się trzy tematy filmowe, dwie autorskie kompozycje, utwory napisane przez

pianistów, kontrabasistów, kompozytorów... i we wszystkich Płużka wyraźnie słycać.

Zwróć uwagę na dwie, moim zdaniem, prawdziwe perełki. Pierwszą z nich niech będzie temat z filmu *Incepcja* zatytułowany *Time*, autorstwa Hansa Zimmera. W najsmielszych oczekiwaniach nie przypuszczałam, że może on zabrzmieć z taką siłą i potrafi być tak wzruszający. Pamiętajmy, że za fortepianem siedzi jeden Płużek, a w oryginale mamy do czynienia z całą orkiestrą. Ryzykowny krok, ale się opłacił. Druga perełka to *Pieśń o dziewczynie* – jedna z dwóch kompozycji autorstwa Kuby. Skomplikowana, zawiła i nieco dramatyczna. Na pewno intrygu-

jąca w swojej złożoności. Czy takie są dziewczyny? O to już trzeba by zapytać samego autora.

Płużek bardzo szybko osiągnął coś, czego niektórym jest trudno lub pewnie nigdy nie będzie dane osiągnąć. A mianowicie – swoje własne, niepodrabialne brzmienie. Niepokorne, trochę wariackie, nieposkromione brzmienie. Do jego muzyki słabość mam wielką, więc jedyne, na co mogę narzekać, to „co tak krótko?” ●

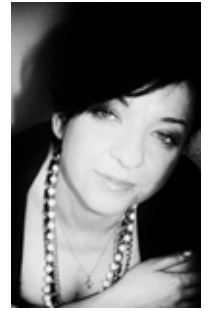


JazzPRESS swingująco
ćwierka na Twitterze

Nie przegap – obserwuj!
@JazzpressPL

Sphere – Synesthesia

Vanessa Rogowska
vrogowska@gmail.com



Trio Sphere połączyło polskich, młodych, nietuzinkowych i poszukujących artystów w nową jakość. Głos Anny Rybackiej, gitara Marka Kądzieni i klarnet Kuby Dybzyńskiego powołał do życia dzięki wytwórni Hevhetia inspirujące, natchnione i estetycznie dopieszczone zjawisko muzyczne zatytułowane *Synesthesia*. Muzykę pełną paradoksów, która poza swoją pierwotną funkcją, kryje wiele dodatkowych przymiotów.



Hevhetia,
2014

Anna Rybacka, psycholog, wokalistka, czy może performerka głosu. Doceniona w Polsce i Danii, gdzie studiowała Music Performance na Rhythmic Music Conservatory. Posiadająca swój indywidualny, rozpoznawalny język wokalny. Marek Kądzienka, gitarzysta jazzowy, kompozytor i nieszablonowy nauczyciel. Wykształcony w Danii człowiek z pasją nieustannie odnawiający swoje miejsce na polskiej scenie jazzowej. Właściciel unikalnego i rozpoznawalnego brzmienia. Kuba Dybzyński, klarnecista, kompozytor, a ponadto badacz muzyki. Twórca Ephemeric Quintet, również mocno naznaczony duńską edukacją muzyczną, jak jego wyżej wymienieni współpracownicy.

Tak wyrafinowani artyści stworzyli muzykę opisaną kolorami, odwołującą się do psychologicznego zjawiska synestezji. Dostępnego nie licznym „pomieszaniem zmysłów” polegającego na zdolności kojarzenia ze sobą różnych wrażeń sensorycznych, na przykład zapachów ze smakami, dźwięków z kolorami. Kompozycje zapisane nazwami kolorów należą w większości do wokalistki.

Główną cechą muzyki Sphere jest unikalny, eteryczny język odwołujący się do kanonu piękna (uznanego oczywiście przez zaangażowanych tu artystów) powstałego na pograniczu trzech osobowości, których współpraca nie zubożyła ich indywidualnego przekazu. Upleciona na

okładce kula z nici sugeruje, że praca nad albumem dotknęła czegoś idealnego.

Kompozycje na albumie mają dwojaki charakter. Część z nich (*Ecrú*, *Celadon*) to melancholijne, oniryczne kolaże przepływające swobodnymi dźwiękami jak obrazy; nienachalnie oddające pierwszeństwo emocjom. Nacechowane subtelnością budują intymną przestrzeń długimi, niespiesznymi nutami, z wykorzystaniem ciszy.

Inne utwory (*Turquoiose*, *Supernova*) to energetyczne dialogi na trzy instrumenty, gdzie głos wokalistki jest równorzędnym partnerem dyscyplinującej gitary i klarnetu. Czasem „gadatliwy” klarnet skacze jak chochlik po pięciolinii, przypominając w narracji solidne słuchowiska dziecięce, wydawane w latach siedemdziesiątych przez polskie wytwórnie płytowe. Czasem przekomarza się z gitarą i głosem wokalistki na wzór wiosennych ptaków odmiennymi trelami współtworzących radosne harmonie. Zwiewność muzyki nie zmyli jednak wytrawnego słuchacza, który odkryje w niej zaawansowany poziom kompozycji i ich wykonania.

Wyjątkowe przymioty *Sphere* to sztuka Anny Rybackiej. *Ecrú* czy *Prism* są perfekcyjnie utkane głosem, z wielką finezją i dojrzałością. Dźwięki podparte loopami są wartością nie tyle estetyczną, co uwalniającą wokalny przekaz. Kształtują unikalny język. Kolejnym plusem jest kobiecość. W rzeczywistości, która stara się niwelować różnice między damskim a męskim pierwiastkiem, ta płyta poraża

radością z bycia kobietą i wyrażania kobiecej energii!

Kolejnym atutem i wspomnianym paradoksem jest świadoma rezygnacja z użycia słów, która w kulminacyjnym momencie oddaje miejsce głównemu przesłaniu całego krążka, nakreślonego przez polską noblistkę Wisławę Szymborską w wierszu *Trzy najdziwniejsze słowa*:

„Kiedy wymawiam słowo Przyszłość,
pierwsza sylaba odchodzi już do przeszłości.

Kiedy wymawiam słowo Cisza,
niszczę ją.

Kiedy wymawiam słowo Nic,
stwarzam coś, co nie mieści się
w żadnym niebycie.”

Zabawę z czasem podkreślają zabiegi z loopami, które jak okna w przestrzeni, raz wydłużają go, innym razem pozwalają wejść w inny wymiar, będąc tu i teraz.

Na koniec dodam co zaobserwowałam: płytę polubiły małe dzieci, którym muzyka *Sphere* towarzyszyła w innych działaniach artystycznych – plastycznych i ruchowych. ●

Izabella Effenberg – Cuéntame

Krzysztof Komorek
donos_kulturalny@wp.pl

Na jazzowym firmamencie pojawiło się nowe nazwisko: grająca na wibrafonie Izabella Effenberg. Muzyczną edukację rozpoczęła w Polsce, a kontynuowała w Niemczech. Tam też rozwija obecnie swoją muzyczną karierę, angażując się w projekty zarówno muzyki klasycznej, jak i jazzu. W marcu do sprzedaży trafiła jej debiutancka płyta jazzowa.



Unit Records,
2015

Warto nadmienić, że zespół, w którym nagrano album, jest jednym z kilku jazzowych składów, w jakich pojawia się artystka. Nagrania firmowane są nazwiskiem Izabelli Effenberg, ale możemy chyba potraktować to jako nazwę całego zespołu, który tutaj gra. Płyta nie jest bowiem jednostronnym popisem wibrafonistki, która zostawia kolegom z zespołu sporo miejsca na zaprezentowanie swoich umiejętności. Godzinny materiał zawiera w połowie kompozycje samej Izabelli Effenberg, a także niektórych spośród muzyków towarzyszących oraz, między innymi, utwory niemieckiego jazzowego kompozytora Petera Fuldy. Większość z dziewięciu utworów to nagrania instrumentalne.

Jak już wspomniałem, wibrafon nominalnej liderki zespołu nie dominuje na tej płycie. Mocną stroną zespołu są instrumenty dęte. Wyróżnia się tu zwłaszcza Florian Trübsbach grający na saksofonach, klarncie altowym i flecie. Utwory są skonstruowane ciekawie, dając pole do popisu poszczególnym instrumentalistom. Bardzo dobrze brzmią w nich dialogi wibrafonu i dęciaków. Z utworów na płycie wyróżniłbym *Raton Chacha* oraz *Nocturne*, wspomnianego już Petera Fuldy, a także skomponowaną przez liderkę *Fugę*, która zaczyna się solem kontrabas, przechodząc potem w naprzemienne solówki i przekomarzania na linii wibrafon-saksofony.

Muzycy potrafią też krótkimi frag-

mentami oddalić się od mainstreamowego grania i skrócić w kierunku nieco bardziej awangardowym. Instrumentalne dwie trzecie płyty to zdecydowanie bardzo dobra muzyka. Pozostają jednak jeszcze trzy utwory. Do udziału w nich Izabella Effenberg zaprosiła izraelską wokalistkę Efrat Alony. Doceniając kunszt i umiejętności pani Alony, muszę stwierdzić, że jej maniera wokalna zupełnie nie wpasowuje się w moje gusta. Gdyby pojawiła się tylko w tytułowym *Cuéntame*, byłaby interesującą ciekawostką ubarwiającą całość wydawnictwa. Niestety z jej wokalizami musimy się męczyć częściej – moim zdaniem zbyt często. Jednak debiut samej Izabelli Effenberg należy ocenić zdecydowanie pozytywnie. ●



Tryptyk Fortuny

Wojciech Sobczak-Wojeński
wsimply@o2.pl

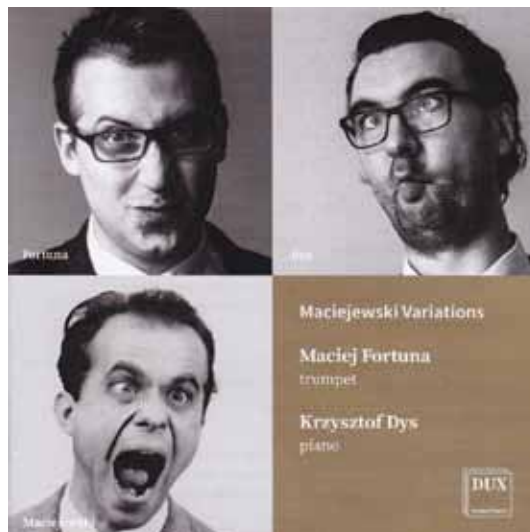


Tytuł płyty Macieja Fortuny i Krzysztofa Dysa zinterpretowano już jako „ślady, którymi należy podążać”. Można po nich stąpać niczym wędrowiec, eksplorujący muzyczny świat artystów. Mowa tu, rzecz jasna, o albumie *Tropy*. W tym miejscu ciekawe może się okazać retoryczne znaczenie pojęcia „trop”. Oznacza ono zastąpienie pewnego słowa lub wyrażenia innym – dla większej obrazowości, wyrazistości i skuteczności przekazu.

I tak mogło się stać w przypadku omawianej płyty. Artyści – jak sami przyznają – potraktowali ramy kompozycyjne jedynie jako punkt wyjścia. Improwizatorski przekaz, dzięki mnogości użytych środków, pozostaje znacznie bardziej wyrazisty od wyjściowych tematów. Nie sposób zarzucić bezbarwność otwierającej kompozycji duetu *Alienamente*, która zaskakuje bluesowymi odcieniami i cytatami z Tomasa Stańki. Przechodzimy następnie do tajemniczo brzmiącej impresji, w której pianista, na podobieństwo Chicka Corei, kreuje nerwowy podkład dla raz rozedrganej, raz wyjącej, raz medytacyjnej trąbki Macieja Fortuny. Lubię ten moment, kiedy



**Fortuna / Dys
– Tropy**
Fortuna Music,
2013



**Fortuna / Dys
– Maciejewski
Variations**
DUX Recording
Producers,
2014



**Fortuna /
Goldsbury /
Minichello /
Grassi – The
Last Of The
Beboppers**
Fortuna Music,
2014

Dys na swoim instrumencie porusza się „małymi kroczkami” (to naprawdę słycać!), trąbka nadaje temu „spacerowi” niepokoju, aż nagle w przestrzeni wyłaniają się cyrkowe dźwięki, niczym wygrywane przez nieco przetrąconą pozytywkę. Ująłbym tę kompozycję tak: *Alicja w Krainie Czarów* w świecie jazzu. Trochę mroczna, trochę zabawna, ale też liryczna i natchniona.

Potem pojawia się seria krótszych kompozycji, z których każdą cechuje ekspresja pulsu i wyobraźni. Można w tej propozycji usłyszeć echa wielu innych dokonań ze świata jazzu (między innymi wspomniana trąba Tomasza Stańki czy też fortepian Co-rei), ale nie dominują one w całości i funkcjonują na zasadzie cytatów w oryginalnym tekście kultury autorstwa tandemu Fortuna / Dys. Artystów cechuje duże wysmakowanie i świadomość w doborze środków. Jest to oczywiście improwizacja, ale cokolwiek przemyślana, tworzona „nie na siłę” przez muzyków, którzy mistrzowsko panują nad narzędziami swojej twórczej pracy. Najciekawszym, obok pierwszego utworu płyty, jest moim zdaniem *Gravitas minor*, który, mimo nerwowości znaczącej swój ślad na całej płycie, tchnie ciepłem, wyciszeniem, a dźwięki trąbki w pierwszej części kompozycji uruchamiają wyobraźnię. W moim przypadku jest to pytanie, czy mam do czynienia z delfinim śpiewem, czy stadem mew. Coda w wykonaniu obu panów – przepiękna. Z rozrzewnienia wytrąca *Ditis*, który pod względem tematu i frazowania trąbki najbardziej przypomina mi dokonania Stańki, a w którym fortepian pobrzmiwa momentami jak z zaciętej płyty po to, by po „przeskoczeniu igły” wrócić do jazzowych, post-modernistycznych łamańców. Klimat ten przeciąga się na kolejną kompozycję *Illuminati*, która kryje w sobie oryginalne, marsowe zakończenie, złowieszcze za sprawą tajemniczego chrześzczenia...

Czterominutowe, finalne, najbardziej chwytliwe pod względem melodii tematu *Portuensis* przeradza się w panicznie szybki bieg (coś à la *Run For Your Life!*) obu uczestników płyty, ze znakomitymi efektami Fortuny, który brzmi tu jak połączenie Stańki (znowu) i Iana Andersona z Jethro Tull (vide *Bourée*). Całość kończy się optymistycznym tematem na trąbkę solo. Jest to też koniec tej nowoczesnej, wymagającej, ale mającej niewątpliwie swój klimat, tchnącej burzliwym romantyzmem płyty.

Tym samym, idąc tropem sygnowanym nazwiskami Fortuna / Dys, sięgam po najświeższe wydawnictwo twórczego duetu, którego nazwa to *Maciejewski Variations*. Ponieważ znacznie bardziej znam się na wariacjach (szeroko pojętych) niż na dorobku modernisty Romana Maciejewskiego, nie będę kusił się o porównywanie poszczególnych utworów z oryginałami (przy okazji wspomnę, iż w tym przypadku aż trzy utwory są wykonywane pioniersko przez duet Fortuna / Dys), a skoncentruję się na wrażeniach związanych z odbiorem tej konkretnej propozycji muzycznej.

Płyta rozpoczyna się delikatnym, melancholijnym utworem, będącym adaptacją nokturnu Maciejewskiego. Owa subtelność i miękkość znacznie rzadziej gościła na omawianych uprzednio *Tropach*, jed-

nak nie oznacza to, że utwór jest pozbawiony typowego dla tamtej płyty charakteru. Wariacja *Notturmo Variation*, choć znacznie bardziej klasycyzująca (co zrozumiałe, wszak jest to inna materia kompozycyjna), wciąż pozostaje pełna harmoniczo-rytmicznych ciekawostek. Akordy i melodia w finalnej części utworu są naprawdę urzekające...

Po zgrabnym, intrygującym wstępie następuje kompozycja *Drommen*. Tę serwują artyści aż w trzech odsłonach. Każdą z nich cechuje dynamika, wielowątkowość i napięcie. Mocna, czysto brzmiąca trąbka i pogmatwany podkład fortepianu to domena pierwszej. Druga to niepokojące, ale niepozbawione ciepło brzmiących harmonii solo Dysa. Trzecia w całej krasie ukazuje kunszt Fortuny, a wszystkim jego wirtuozerskim zagrywkom towarzyszą, bodaj najbardziej przebojowe ze wszystkich trzech części wariacji, akordy. Moim zdaniem to zdecydowanie najciekawszy utwór z płyty i bez wątpienia materiał na koncertowy hit.

Po całej feerii barw, zmian nastrojów i skoków napięcia, jakie Panowie fundują nam przez kolejny kwadrans kolektywnej, nowoczesnej improwizacji, ukojenie przychodzi w wariacji na temat *Kołysanki* Maciejewskiego, która wycisza słuchacza, mimo (miejskami) motorycznego rytmu. *Lamentatio IV*

de Requiem Variation to utwór, który promuje całe wydawnictwo. Zaiste, stanowi kompilację idei, którym podporządkowana jest płyta. Słychać tu romantyzm, echa klasyki, nowoczesność, pompatyczność i synergiczną wirtuozerię. Dużo, jak na nieco ponad trzyminutowy fragment.

Następne cztery sonatowe wariacje z cyklu to prawie pół godziny muzyki, która mieni się różnorodnymi odcieniami. Choć miejscami trudna, zawiła i niepołaźliwa wobec słuchacza, cechuje się pierwiastkami, które są przystępne lub/i przebojowe. Bo jak inaczej nazwać fragment pierwszej wariacji, gdzieś w okolicy połowy piątej minuty? A solowa impresja Dysa od drugiej minuty w tym samym utworze? Czyste ukojenie. W innych częściach też każdy znajdzie coś, co lubi – wystarczy tylko uważnie posłuchać. Sam będąc pianistą, rozsmakowuję się w partii fortepianu w ostatniej części *Sonaty*. Doskonały podkład, znakomite solo i piękne zakończenie trylami i łagodną harmonią – po prostu majstersztyk.

Album kończy *Kołysanka Variation No. 2*, niespełna dwuminutowa melodia na trąbkę solo, która finalnie wycisza słuchacza po tej długiej muzycznej podróży po krainie, będącej terytorium wspólnym pomiędzy nowoczesną improwizacją a współczesną muzyką klasyczną. Łatwo na takim terenie się zgubić i zapomnieć, co właściwie chciało się osiągnąć, w którą stronę chce się iść. Tutaj panowie Fortuna i Dys dali upust swojej fantazji i w angażujący, świadomy i wirtuozerski sposób opowiedzieli nam historie, które pierwotnie opisał Roman Maciejewski.

Płyta *Maciejewski Variations* wymaga, moim zdaniem, jeszcze większej uwagi, cierpliwości i bardziej upomina się o moment skupienia niż *Tropy*. Prawdziwe bogactwo środków użytych w wariacjach może początkowo przyprawić o zawroty głowy, ale

na pewno warto wsłuchiwać się w tę propozycję, aż wszystko się nam w głowie uporządkuje. Mnie oczarowały tematy Maciejewskiego, które tchną nostalgią i ciepłem. Interpretatorzy zaś po mistrzowsku i skutecznie zadbali o to, aby nie było nam, słuchaczom, zbyt przyjemnie, ani też abyśmy nie musieli przy tej muzyce płakać i zgrzytać zębami. To, co możemy robić, to chłonąć muzykę trzech (!) mistrzów i być z nich dumnymi.

Wszystkich tych, którzy nie mają chwilowo ochoty na zmaganie się z ambitnym i wymagającym materiałem, zachęcam zaś do sięgnięcia po płytę *The Last Of The Beboppers*, która została nagrana „na setkę” w Nowym Jorku i reprezentuje zgoła odmienne klimaty muzyczne. Maciej Fortuna wraz z Mackiem Goldsburyem (saksofon tenorowy), Markiem Minchello (organy) i Lou Grassim (perkusja) postanowili nagrać w starym, dobrym amerykańskim stylu płytę, która stanowi hołd dla Charlesa Earlanda – hammondzisty, z którym z lubością występował w latach 70. Mack Goldsbury. Przyznać należy, że wyszło doborowo i brawurowo.

Chwyтлиwe tematy znakomicie rozgrywane przez sekcję dętą, wielce przyjemne, żywiołowe partie solowe wszystkich muzyków i intensywna pulsacja sekcji rytmicznej składają się na przyjemne hardbopowe improwizowanie, brzmiące bez mała jak koncert. Nie oceniając tutaj poziomu poszczególnych muzyków, mam nieodparte wrażenie, że najbardziej zaangażowany w ten projekt był Goldsbury (zapewne ze względów sentymentalnych), którego chropawy saksofon pobrzmiewa dojrzałe, ale też zaciekle. Nasz rodak, a jakże, również potrafi się rozpędzić

i mocnym brzmieniem trąbki przebić się przez gęste granie weteranów amerykańskiego jazzu.

Szczególnie emocjonalnym fragmentem jest *Dark Dawn In Aurora* (kompozycja Grassiego), w którym podniosła gra na werblu przeplata się ze smutnymi akordami organowymi, a saksofon brzmi tak, jakby lamentował. Szybko jednak, jak to w Ameryce, posępny klimat ustępuje radośniejszemu, pełnemu werwy jazzowaniu. Jedyna kompozycja Polaka, *Night*, wypada na tle innych utworów bardzo rasowo, łącząc nostalgiczny temat z przejściowym rytmem bossa nova i neobopowym jammowaniem.

Zaraz potem następuje przesławny *Menuet G-dur* Bacha w wersji synkopowanej. Utwory Bacha, podobnie jak naszego Chopina, to niezwykle podatny na jazzowe zabiegi materiał i osobiście bardzo lubię Jana Sebastiana po takim liftingu. Jazzową wersję tego konkretnego menueta pamiętam jeszcze z okresu nastoletniego, z płyty rodzimego *The Classic Jazz Quartet Klasyka Na Jazzowo* (świetna rzecz!). I tak, pozostając konsekwentnym, dla Fortuny i jego kompanów łączę w tym miejscu szczerze wyrazy uznania.

Do końca płyty słuchacz pozostaje w świetnym nastroju za sprawą rozkołysanych, dobrze wykonanych, a przy tym nieprzekombinowanych utworów, które w całym natłoku różnych płyt nie pozostawiają wątpliwości co do tego, czego akurat słuchamy. To jazz pełną gębą – ekspresyjny, pozbawiony nadęcia, wykonywany z radością i luzem.

Maciej Fortuna może zaimponować swoją elastycznością stylistyczną i pracowitością, o czym świadczą mnogość wydawnictw z jego udziałem, samodzielne produkowanie nagrań oraz ich wydawanie we własnej wytwórni. Powyżej scharakteryzowane projekty, prezentujące różne oblicza rodzimego „trumpet composera”, przypadną do gustu tym, którzy szczególnie lubią daną estetykę (na przykład *The Last Of The Beboppers* fanom klasycznego jazzowania, a *Tropy* czy *Maciejewski Variations* zwolennikom szeroko pojętej muzyki improwizowanej, przepełnionej tchnieniem Europy). W każdej jednak z tych płyt koneser gatunku, niezależnie od jego specyficznych preferencji, powinien dostrzec ogromny potencjał. A zatem, niech fortuna sprzyja Fortunie i jego twórczym przedsięwzięciom! ●



WARSZAWSKIE TOWARZYSTWO MUZYCZNE
IM. STANISŁAWA MONIUSZKI – ROK ZAŁOŻENIA 1871
KONCERTY W PAŁACU SZUSTRA

25.03.2015 / g.19:30

**KRZYSZTOF DYS /
PAWEŁ PAŃTA
DUO**

KRZYSZTOF DYS – fortepian
PAWEŁ PAŃTA – kontrabas

15.04.2015 / g.19:30

K.W.K. TRIO

LUDOVIT KOTLAR – fortepian
MACIEJ KITAJEWSKI – kontrabas
MACIEJ WOJCIESZUK – perkusja



Warszawskie Towarzystwo Muzyczne
ul. Morskie Oko 2, Warszawa
www.wtm.org.pl

SALON JAZZOWY

Hang Em High – *Beef & Bottle*

Rafał Zbrzeski
zdeski@gmail.com



Gig Ant, 2014

Trio Hang Em High to międzynarodowa muzyczna kooperatywa, w skład której wchodzi: ukrywający się pod pseudonimem Bond basista z Wrocławia – Radek Bednarz – będący także założycielem i motorem napędowym inicjatywy Eklektik Session oraz liderem zespołu Miloopa, szwajcarski saksofonista i klarncista Lucien Dubuis oraz austriacki perkusista Alfred Vogel. Każdy z muzyków wchodzących w skład Hang Em High może pochwalić się sporymi osiągnięciami. Lista nazwisk osób, z którymi współpracowali przy rozmaitych okazjach, jest naprawdę imponująca – wystarczy wymienić tylko Marca Ribota, Daniela Humaira, Barrego Guya czy Nilsa Pettera Molværa.

Debiutancki, nagrany na żywo album tria z 2013 roku przywoływał ducha nieodżałowanej amerykańskiej formacji Morphine. Z tym większym zainteresowaniem sięgnąłem po nowe wydawnictwo zespołu zatytułowane *Beef & Bottle*. Wydawcą zarówno debiutu jak i drugiej płyty jest prowadzona przez Radka Bednarza oficyna Gig Ant.

Już rozpoczynający album utwór *Circo Maximo* zapowiada, że będzie nieco inaczej niż na debiucie. Struktura utworów jest bardziej połamana, więcej tu zmian tempa, więcej przeplatających się ze sobą tematów. Trio zaczęło częściej kombinować i bardziej urozmaicać swoją muzykę, nie tracąc przy tym wigoru i opierając większość muzycznych sekwencji na budującej motorykę sekcji rytmicznej. Transowość debiutu została zastąpiona przez kreatywne poszukiwanie nowych rozwiązań – moim zdaniem wyszło to zespołowi na dobre.

Trudno muzykę z *Beef & Bottle* jednoznacznie zaklasyfikować. Nie są to dźwięki, które spodobałyby się jazzowym ortodoksom. Dużo w utworach granych przez Hang Em High rocko-

wej zadziorności, która sprawia, że podczas całego odsłuchu noga sama porusza się do rytmu, przy tym jednak gra na dęciakach Luciena Dubiusa ma w sobie z całą pewnością swobodę jazzowej improwizacji. Z jednej strony mamy do czynienia z utworami takimi jak przyjemnie bujający klarnetowym tematem *Little Tuna*, z drugiej mamy surfowo-balladowe wtręty w utworze *Nice Song*, który niespodziewanie przyspiesza, gdy słuchacz został już wprowadzony w błogostan. Zdarzają się też fragmenty przywodzące na myśl prawie

metalowe granie. Cała ta mieszanka potraktowana jest z przymrużeniem oka i wyraźnym dystansem. A to tylko dodaje całości uroku.

Muzykę z *Beef & Bottle* śmiało można opisać szyldem „3 x E”. Jest energetyczna, eklektyczna i pełna muzycznej erudycji. Na albumie aż kotłuje się od pomysłów, zmian i energii wytwarzanej przez zespół. Ta płyta na pewno ostatnio należy do moich ulubionych wydawnictw i jeszcze nie raz znajdzie się w moim odtwarzaczu. ●



Big City Blues & Howlin' Wolf – *In Warsaw*



Andrzej Patlewicz
redpat@interia.pl

Polskie Radio,
2015



Grupa ciemnoskórych wykonawców chicagowskiego bluesa pod nazwą Big City Blues, z Howlin' Wolfem na czele, odbywając trasę po Europie w 1964 roku przyjęła zaproszenie od organizatorów festiwalu Jazz Jamboree. Wydarzeniem były ich dwa występy, dzień po dniu, w eleganckiej Filharmonii Narodowej. Ten drugi, z 27 października 1964 roku, został zarejestrowany i po 51 latach wydany na 19. krążku jazzowej serii *Polish Radio Jazz Archives*.

Już sam skład muzyków Big City Blues był imponujący. Obok wspomnianego wokalisty, gitarzysty i harmonijkarza Howlin' Wolfa znaleźli się pianista i wokalista Sunnyland Slim, grający na kontrabasie, a także udzielający się wo-

kalnie Willie Dixon oraz gitarzysta Hubert Sumlin i perkusista James Clifton. Był to nieco okrojony skład grupy muzyków podróżujących po Europie jako American Folk Blues Festiwal. Z dużym zainteresowaniem oczekiwano wtedy ich występów, zwłaszcza znanego już dobrze Howlin' Wolfa. Już wtedy należał on do najważniejszych muzyków południa Stanów Zjednoczonych, którzy z wiejskich korzeni stworzyli powojennego bluesa i nadali mu kształt ciężkiego chicagowskiego brzmienia lat 50.

Polska publiczność spodziewała się autentycznego bluesowego folkloru, a tymczasem jak pisał miesięcznik *Jazz*: „Od pierwszych taktów stało się widoczne, jakie rozczarowanie spotkało tych, którzy liczyli na autentyczną sztukę ludową. Zwycięstwo okazało się po stronie miłośników big-beatu, których, o zgrozo, spora grupa znalazła się na sali. Sytuacji nie uratował nawet blues zaśpiewany bardzo interesująco przez basistę zespołu Williego Dixona z towarzyszeniem gitary.”

Big City Blues, zdaniem naocznych świadków, zagrał znacznie lepiej

drugiego dnia – mniej było wygłupów, a więcej muzyki, co też wyraźnie słyhać na płycie. Świetne wprowadzenie do koncertu to zasługa Williego Dixona, który przez niespełna dwie minuty opowiadał o korzeniach bluesa, jako o muzyce pochodzącej nie tylko z nut, ale przede wszystkim z serca i umysłu. Muzyk zaprezentował dwie własne kompozycje: *Weak Brain and a Narrow Mind* i *God's Gift To Man*. W połowie koncertu pojawiła się, tym razem w wykonaniu Howlin'a Wolfa, jeszcze jedna sztandarowa kompozycja Dixona – *Spoonful* – wiele lat później spopularyzowana przez The Rolling Stones i The Yardbirds.

Piekło rozpoczęło się, gdy do akcji wkroczył Howlin' Wolf. Interpretacja stareńkiego bluesa Elmore'a Jamesa i Roberta Johnsona *Dust My Broom (I Believe I'll Dust My Broom)* śpiewana przez Wolfa agresywnym, ochrypłym głosem przypomina jego wcześniejsze dokonania, kiedy to surowe brzmienie z delty Missisipi zapewniło mu popularność po przyjeździe do Chicago. Howlin' Wolf, który znalazł się na zdjęciu Marka Karewicza, zamieszczonym na drugiej stronie okładki, miał

wówczas 54 lata i – jak przystało na bluesmana z krwi i kości – uwodził polską publiczność udanymi interpretacjami bluesowych tematów: *Going Down Slow* Jamesa B. Odena i *Howlin For My Darling* napisanym przez Williego Dixona do spółki z Chesterem Burnettem (bo pod takim prawdziwym nazwiskiem figuruje jako kompozytor Howlin' Wolf). Z bluesowego boomu lat 60. pochodzą dwie inne kompozycje Howlin' Wolfa, które wykonał tego wieczoru: *Smokestack Lightning* i *Killing Floor*.

W wykonaniach Howlin' Wolfa słyhać niesamowitą energię i przenikliwy dźwięk gitary elektrycznej. Howlin' Wolf sięgnął ponownie po bluesowy standard *Dust My Broom (I'll Believe I'll)*, wydłużając go w końcowej fazie bardziej, niż to miało miejsce w połowie koncertu.

Howlin' Wolf i Willie Dixon nie byli jedynymi wokalistami tego wieczoru – znakomicie zaprezentował się w swoich partiach wokalnie-instrumentalnych również pianista i śpiewak Sunnyland Slim, który oczarował, sądząc po okrzykach widowni, w trzech kompozycjach

autorstwa Alberta Luandrewa *Be My Baby*, *Devil Is a Busy Man* i *Everytime I Get To Drinking*. Sunnyland Slim zaśpiewał jeszcze, wraz z wielkim rywalem Howlin' Wolfem, pożegnalną kompozycję, napisaną przez Boba Crewe'a i Boba Gaudio, *Bye, Bye Baby (Baby Goodbye)*. Ten chicagowski blues prezentowany był wtedy w Polsce po raz pierwszy.

Żywiołowe reakcje pozwalają sądzić, że amerykańscy bluesmani potrafili nawiązać wspaniałe kontakty z polską publicznością, która reagowała bardzo spontanicznie, czując bluesa i po prostu bawiąc się świet-

nie. Z pewnością wielu z tych, którzy byli na tamtym koncercie, zapamiętało na długie lata oryginalnych czarnoskórych wykonawców, inspirowanych swoją twórczością takich znakomitych brytyjskich muzyków jak: Eric Clapton, Stevie Winwood, The Rolling Stones i wielu innych, w tym twórców nagrywających dla wytwórni Chess. Przepastny blues Howlin' Wolfa, z udziałem legend gatunku, który wybrzmiewa na płycie koncertowej *In Warsaw*, jeszcze raz przypomina, jak ważną był on osobowością i jak wielki wpływ ma jego muzyka nawet na dzisiejszych amerykańskich bluesmanów. ●

Polub **JazzPRESS**
na Facebooku

www.facebook.com/JazzPRESSpl



Rudresh Mahanthappa – *Bird Calls*

Jarosław Kowal

j.kowal@magnetarmusic.com



Podczas festiwalu Jazz Jantar 2014 miałem okazję przeprowadzić krótki wywiad z Rudreshem Mahanthappą, którego tematem była przede wszystkim twórczość Charliego Parkera. Jej buntowniczy charakter – jak na czasy, gdy ogromną popularnością cieszył się Benny Goodman – przemówił do początkującego saksofonisty z Kolorado tak intensywnie, że postanowił pod jej wpływem podjąć decyzję o dedykowaniu reszty swojego życia muzyce.

Dzisiaj Mahanthappa stał się inspiracją dla wielu młodych muzyków, ale na siódmym albumie, którego jest samodzielny liderem, postanowił oddać hołd mentorowi sprzed lat. Mogłoby się wydawać, że podobnych wydawnictw są dziesiątki i trudno stworzyć w tym zakresie coś oryginalnego, a jednak *Bird Calls* to materiał świeży, zaskakujący, podejmujący kompozycje Parkera w sposób nietuzinkowy. „Byłby szczęśliwszy, gdyby ludzie brali twórczość, którą nam dał, i tworzyli coś własnego na jej podstawie” – usłyszałem od Mahanthappy w rozmowie, a później odnalazłem odzwierciedlenie tych



Act Music,
2015

słów na jego najnowszym albumie – bardziej parafrazie muzyki Birda niż jej cytacie.

Wydawnictwo otwiera niespełna trzyminutowy, freejazzowy wstęp, który – podobnie jak pozostałe kompozycje o tytułach *Bird Calls* – stanowi załączek kolejnego utworu. Pierwszym właściwym jest *On the DL*, gdzie na długości ośmiu minut kwintet demonstruje mistrzowską formę. Lider odgrywa wyśmienitą solówkę, którą można potraktować jak pierwszy sygnał sugerujący, że w sesji nagraniowej obecny był przede wszystkim duch Parkera, a dopiero w dalszej kolejności jego nuty. Centralną postacią jest tutaj jednak Matt Mitchell. Jego oszałamiające solo przemierza klawiaturę pianina w zawrotnym tempie,

a powracające, motoryczne arpeggio nadaje całości spójny charakter. Zagadkową postacią był dla mnie natomiast Adam O’Farrill – wnuk Chico O’Farrilla, jednego ze współpracowników Charliego Parkera. Nie słyszałem wcześniej żadnego albumu z jego udziałem, ale młody trębacz od pierwszych minut udowadnia, że jego obecność w tym doborowym towarzystwie nie jest przypadkowa.

Chillin’ oparte jest na dialogu instrumentów Mahanthappy i O’Farrilla. Tempo gwałtownie spada, a nastrój staje się sielankowy, wprost nawiązuje do tytułu utworu oraz do swojego odległego pierwowzoru – *Relaxin’ at the Camarillo*. Przyznam, że sam nie byłbym w stanie rozszyfrować związku pomiędzy tymi kawałkami. A już mrocznego *Talin is Thinking* za nic nie skojarzylibym z nadającym się na tło do romantycznej kolacji *Parker’s Mood*. Modyfikacje są tak rozległe, że prawdopodobnie tylko ucho wprawionego muzyka i znawcy twórczości Birda ma szansę samodzielnie wyłapać podobieństwa pomiędzy kompozycjami. Rozmowa dęciaków została na nowo podjęta w *Both Hands*, ale tym razem zapro-

szono do niej także pianino. Tempo ponownie prowokuje do poderwania się z miejsca i chociaż nie wiem, jak można by do takiej muzyki tańczyć, równie trudne wydaje się siedzenie przy niej. Jediną właściwą balladą w zestawieniu jest *Sure, Why Not?*, która jest dekonstrukcją oraz rekonstrukcją dwóch kompozycji – bebopowego standardu *Confirmation* i *Barbados* nagranych po raz pierwszy w 1948 roku wraz z Milesem Davisem. Zdecydowanie żaden inny moment albumu nie jest tak odległy od punktu wyjściowego, a wyróżnia się w nim przede wszystkim kontrabasowa, wysokotonowa solówka François Moutina.

Parker tchnął pasję w Rudresha Mahanthappę, ale ich relacja od dawna nie jest zależnością pomiędzy dawcą natchnienia a jego biorcą. *Bird Calls* jest tego najlepszym dowodem – niewielu saksofonistów mogłoby pozwolić sobie na tak rozległą ingerencję w twórczość „ojca bebopu” i wyjść z tego obronną ręką. Jestem pewny, że jazzowe media ponownie wspomną o tym albumie pod koniec roku, bo jego obecność we wszelkiego rodzaju podsumowaniach zdaje się być gwarantowana. ●

Rob Mazurek – *Alternate Moon Cycles*

Jarosław Kowal

j.kowal@magnetarmusic.com

Studyjna aktywność Roba Mazurka jest imponująca, a jeszcze większe wrażenie robi jakość i różnorodność albumów, na których można go usłyszeć od blisko dwóch dekad. W minionym roku zachwyił mnie aż trzema krążkami – zapisem koncertu Pharoah & The Underground, *Locus* w wykonaniu Chicago Underground Duo oraz swoim najdelikatniejszym obliczem, wydanym na początku grudnia *Alternate Moon Cycles*.

Dwa utwory, nieco ponad trzydzieści minut, wyciszający nastrój, oszczędne wykorzystanie instrumentów – takie jest *Alternate Moon Cycles*, choć można by pomyśleć, że opisuję *In a Silent Way* Milesa Davisa. Nie są to jedyne podobieństwa pomiędzy tymi dwoma, nagrany mi w odstępie ponad czterdziestu lat, wydawnictwami. Kiedy Davis po *Miles in the Sky* oraz *Filles de Kilimanjaro* postawił na radykalną zmianę brzmienia, wielu z niesmakiem spoglądało na to, co później określano mianem elektronicznego okresu jego twórczości. Dzisiaj „muzyka elektroniczna” jest rozumiana zupełnie inaczej niż pod koniec lat 60. Na *In a Silent Way* nie ma ani



International Anthem's, 2014

masywnych bitów, ani czarów rzuconych przez miksery pokroju Pioniera SVM-1000 – taka technologia jeszcze nie istniała. Kontrowersje wzbudzały natomiast elektroniczne efekty i keyboard, co we współczesnym słuchaczu jazzu nie wywołuje żadnych emocji. Na tej płaszczyźnie można dostrzec kolejny związek pomiędzy docenionym dopiero po latach krążkiem Davisa a nowym materiałem Roba Mazurka – obydwa wywołują konsternację, prowokują do zastanowienia się, czy to właściwie jest jeszcze jazz?

W przypadku Mazurka odpowiedź na to pytanie nie ma aż tak dużego znaczenia, jak mogła mieć w 1969 roku. W tamtym czasie nieliczni odważyliby się zgłębić jego meza-

lians z muzyką okołoambientową, ale podobne połączenie gatunków nie jest dzisiaj niczym nowym. Dale Cooper Quartet & The Dictaphones, Bohren & der Club of Gore, Nils Petter Molvær czy Erik Truffaz i Murcof zdążyli przyzwyczaić odbiorców do tego, że wolność w jazzie to nie tylko free jazz, ale każde dziwactwo, jakie zaświta w głowie odważnego muzyka.

Kornecista z Chicago obrał własną ścieżkę i postawił przede wszystkim na minimalizm. Przez pół godziny wydaje z instrumentu skromną liczbę dźwięków (nieco przebudza się na ostatnie sześć minut drugiej kompozycji) i pozwala im na bardzo długi rezonans. Ambientowa atmosfera nie jest wytworzona za pomocą laptopa, dodatkowe dwa dźwięki to gitara basowa (Matt Lux) i organy

(Mikel Patrick Avery). Każde z nich ślamazarnie wybrzmiewa, dodając dwóm częściom *Waxing Crescent* drone'owego smaczku. Dodatkowym atutem są liczne hałasy w tle, od czasu do czasu słychać nawet, jak Mazurek nabiera powietrza. Ambient to wręcz pedantycznie sterylna muzyka, ale na *Alternate Moon Cycles* przybrał bardzo organiczną formę. Brzmi wręcz jak nagranie z kameralnego koncertu, na którym publiczność bez skrępowania podszeptuje, stuka szklankami i szura krzesłami.

Alternate Moon Cycles zarejestrowało trzech muzyków, ale równie istotna jest czwarta siła – cisza. Trio zostawiło dla niej wiele przestrzeni, a umiejętne manipulowanie ciszą jest równie ważne, jak sprawne posługiwanie się instrumentem. ●



Avishai Cohen Trio – *From Darkness*

Mery Zimny

maria.zimny@gmail.com



Zawsze z ciekawością śledzę poczynania i kolejne wybory artystycznych ścieżek interesujących mnie artystów. Dlatego też nie mogłam sobie odmówić sięgnięcia po najnowszy krążek Avishaia Cohena. Odpowiada mi jego spojrzenie na muzykę i charakterystyczna dlań wrażliwość, połączona z marzycielskim tonem. W nagraniu płyty noszącej tytuł *From Darkness* artysta postawił na klasyczne trio jazzowe, które stworzył wraz z dwoma młodymi, izraelskimi muzykami. U boku Cohena wystąpili pianista Nitai Hershkovits i perkusista Daniel Dor, członkowie zespołu Daniela Zamira, który w ubiegłym roku gościł na Festiwalu Kultury Żydowskiej w Krakowie.

Muzykę zawartą na krążku można określić jako jazz z wpływami klasyki, rocka i latynoskimi. Całość tworzy jedenaście kompozycji, z czego jedna jest standardem, pozostałe zaś są dziełami kontrabasy-sty-kompozytora. Słuchając płyty, odniosłam wrażenie, że jest ona czymś przejściowym – jednocześnie osadzonym we wcześniejszych dokonaniach Cohena i pretendującym do miana nowości. Niestety,



w spojrzeniu kompozytora brakuje świeżości, przełomowych idei czy elementów zaskoczenia. Mam nadzieję, że jest to tymczasowy stan i Cohen szybko uraczy nas czymś bardziej godnym sławy, jaką nieprzypadkowo osiągnął.

Zawarta na krążku muzyka jest spójna, choć kilkakrotnie przesłuchując album, zadawałam sobie pytanie, czemu służy umieszczenie jednego standardu na końcu autorskiego materiału. *Smile* Charliego Chaplina nie został wykonany ani w specjalnie oryginalny, ani porywający sposób. Czy to tylko dopełnienie, będące wynikiem braku pomysłu na zakończenie? A może kompozycja ta ma bardziej symboliczną wymowę i znalazła się tutaj

Razdaz

Recordz, 2015

ze względu na tytuł – *Smile*, czyli uśmiech, który wyprowadza nas z tytułowej ciemności?

W pozostałych utworach muzycy często raczą nas pięknymi melodiami, subtelnymi i marzycielskimi brzmieniami, tak charakterystycznymi dla Cohena. Typowym przykładem jest utwór *Halelyah* czy *Ballad for an Unborn*, obydwa tak typowe dla wcześniejszej twórczości Cohena. Jednak w kilku utworach artyści pokazują rockowe zacięcie i wciskają gaz do dechy, jak w tytułowym *From Darkness* czy *Lost Tribe*. Warto też zauważyć, że materiał nie jest zbyt długi, a kolejne kompozycje wydają się dosyć krótkie – chwilami aż chciałoby się, żeby muzycy pociągnęli je dalej.

From Darkness nie jest, i z pewnością nie będzie, płytą przełomową w twórczości Cohena. Ot, kolejny dobry, jak przystało na tej rangi muzyka, album. Nie ma tutaj nic szczególnie oryginalnego ani zaskakującego. Zazwyczaj odgrywający pierwszoplanową rolę muzyk tutaj

schodzi na dalszy plan, ustępując miejsca znakomitemu towarzyszom. Na płycie podziwiać możemy przede wszystkim grę wyśmienitych kompanów Cohena: pianisty i perkusisty. I chyba to oni właśnie ratują krążek przed zakwalifikowaniem go do grupy przeciętnych. Nowy album Cohena to dobra muzyka, ale od artysty tej rangi oczekuje się jednak znacznie więcej niż tylko dobrej muzyki. Kto szuka przyjemnej muzyki, korespondującej z ostatnimi albumami kontrabasisty, może śmiało sięgnąć po krążek. Zgromadzona na nim muzyka i nieprzypadkowy tytuł – *From Darkness* – mogą pomóc w codziennej walce z niesprzyjającą czy trudną rzeczywistością. Być może tylko taki był też zamysł kompozytora: „Cieszę się, że to płyta, która podnosi na duchu. Taki efekt lubię osiągać grając. Na tym, według mnie, polega esencja muzyki. Ciężko pracowałem, by do niej dojść. Wiem, że dla każdego życie jest ciężkie, ekscytujące, straszne, także depresyjne i niemal nie do zniesienia. Wtedy nasza muzyka może pomóc. Przynajmniej mi pomaga.”●

Avishai Cohen's Triveni – *Dark Nights*

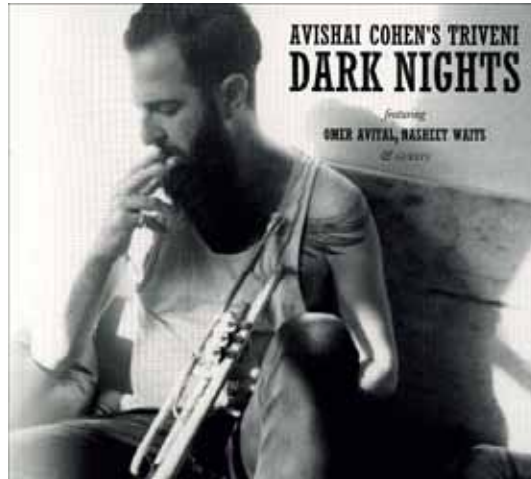
Urszula Orczyk
u.orczyk@gmail.com



Słowo „Triveni” nawiązuje do określenia zbiegu trzech indyjskich rzek: Gangesu, Jamuny i mitycznej Saraswati, która rzekomo istniała w czasach wedyjskich i wtedy też zagadkowo zniknęła pod ziemią. Ostatni album tria Avishai Cohen's Triveni *Dark Nights* rzeczywiście ma w sobie pewien metafizyczny klimat. Większość utworów ma wolne tempo, co tworzy lekko senną, hipnotyczną atmosferę; nastrój melancholii sprzyjającej momentom zadumy i pogrążenia się w intymnej samotności – chwilom, którym służy późnowieczorna i nocna pora.

Umiłowanie tradycji leży w tożsamości tria Triveni. Tak jak na wcześniejszych płytach, autorskie kompozycje mieszają się z jazzowymi klasykami. Tym razem są to *Good Bye Pork Pie Hat* Charlesa Mingusa, *Shiny Stockings* Franka Fostera, *Lush Life* Billy'ego Strayhorna i *I Fall in Love Too Easily* Jule'a Styne'a.

Jak poprzednie albumy, *Dark Nights* został nagrany bez wcześniejszych prób, podczas jednodniowej sesji, z założeniem – nie więcej niż dwa podejścia do każdego utworu. Cohen przyznaje, że jako zespół postanowili



sprostac wyzwanii autentycznosci oraz zachowania rownowagi pomiedzy wolnoscia i samoograniczeniem. A to juz stanowi sztuke sama w sobie.

Absolutna nowoscia jest obecnośc gości. Do Avishaia Cohena, kontrabasisty Omera Avitala i perkusisty Nasheeta Waitsa dołączyli: klarncistka i saksofonistka Anat Cohen (w *Betray* i *Old Soul*), pianista Gerald Clayton (w *Old Soul* i *I Fall in Love Too Easily*) i wokalistka Keren Ann (w *I Fall in Love Too Easily*).

Nowe jest również zastosowanie dodatkowych efektów, aczkolwiek Cohen ograniczył ich wykorzystanie do własnych występów. W otwierającym album utworze *Dark Nights*, *Darker Days* użył efektu

Anzic Records,
2014

wah-wah i echoplex, uzyskując nieco elegijne, a zarazem majestatyczne w swojej prostocie brzmienie. Mocny, funkowy rytm wybijany przez Waitsa dyskretnie towarzyszy tu trębaczowi, pozostawiając mu jednocześnie dużo miejsca i swobody. Jest to zresztą jeden z najlepszych utworów na płycie – prawie solowe wystąpienie Cohena nasycające przestrzeń hipnotyzującymi długimi dźwiękami trąbki nasuwającego skojarzenia z Milesem Davisem.

Avishai Cohen należy do najlepszych współczesnych trębaczy. Gra ekspresyjnie, wirtuozersko – czy to w przypadku tradycyjnego jazzu, czy fragmentów ocierających się o free, gry piano lub forte. Zawsze zachowuje kontrolę nad instrumentem, nawet w górnych, newralgicznych rejestrach, odpowiednio wyważając dźwięk. Prezentuje on technikę i podejście, które mi osobiście nasuwają skojarzenia z takimi muzykami jak Tomasz Stańko czy Samuel Blaser – w liryzmie, skupieniu, pewności prowadzenia dźwięku, emocji, umiejętności utrzymania właściwego tonu.

Cohen nawiązuje swoim refleksyjnym brzmieniem do klasycznego jazzu, choć to jego przywiązanie do

tradycji objawia się raczej w sensie duchowej egidy, osadzonej w nowocześnie granym jazzie. Romantyzm, melancholia, liryzm to już wartość stała w grze tego muzyka, a sekcja Avital – Waits wspiera go w tym, tworząc właściwy balans. I to słychać na płycie *Dark Nights*. Trio Triveni umiejętnie przepuszcza tradycję przez filtry swojej wrażliwości, skupiając się na autentycznym przekazie emocji, nie wdzierając się przy tym do słuchacza.

Mimo iż w dużej mierze w utworach mamy wolne i średnie tempa narracji, nie jest to nudny, smutny ani ponury album. Warto zwrócić uwagę zwłaszcza na *Old Soul* ze świetną strukturą kompozycji, zmianami rytmu, emocjami i idealną współpracą pięciu instrumentalistów. Oraz na kończącej płytę *I Fall In Love Too Easily* – standard kojarzony szerzej z Chetem Bakerem, tu subtelnie zaśpiewany przez Keren Ann jedynie z towarzyszeniem fortepianu Claytona i wyciszonej trąbki Cohena.

Od intymnej liryki do wirtuozowskiej ekspresji, od wolno snujących się tematów do palących groove'em utworów. Im częściej słuca się albumu *Dark Nights*, tym bardziej ulega się jego nastrojom. ●

Bob Dylan – *Shadows in the Night*

Andrzej Patlewicz

redpat@interia.pl

W ciągu ostatnich pięciu dekad Bob Dylan grał i śpiewał niemal wszystko: od folkowych ballad i protest songów, przez delikatne wyznania miłosne, po agresywnego rocka i hymny religijne, zakorzenione w konwencji gospel. Był gniewnym prorokiem, zgorzkniałym poetą, trubadurem i działaczem społecznym i poszukującym artystą. Na każdy jego nowy krążek czekano zazwyczaj z nadzieją, której towarzyszył niepokój. Podobnie było z Dylanowskimi koncertami, które sływały z nierównego poziomu. Mimo to, publiczność nadal ceni Dylana choćby za to, że przez te wszystkie lata potrafił śpiewać o sprawach, o których wielu bało się nawet pomyśleć. Eksperymentował z autorskimi kompozycjami, które wzbudzały spore kontrowersje. Dylanowskie utwory, komponowane w większości na solistę i mały trzy-, czteroosobowy zespół, powodowały określone następstwa aranżacyjne, instrumentalne i harmoniczne, co dawało końcowy efekt w postaci kolejnego znakomitego songu.

Wśród miłośników talentu Dylana, którzy wręcz rzucali się na jego kompozycje, byli także legendarni



Columbia /
Sony Music
Poland, 2015

jazzmani: Stan Getz, Gerry Mulligan, Duke Ellington, Woody Herman, Abbey Lincoln, a także Bill Frisell, Jamie Saft, Cassandra Wilson, Radka Toneff, Herbie Hancock, Joshua Redman, Charlie Haden, Tony Malaby i wielu, wielu innych. Dylan odwzajemnił się jazzowym mistrzom na najnowszej płycie *Shadows in the Night*, sięgając po utwory z repertuaru Franka Sinatry – największego jazzowego croonera wszechczasów.

Bob Dylan wybrał na płytę w większości kompozycje, które zapamiętał jeszcze ze swego dzieciństwa. Nie chciał, by te utwory straciły swój charakter, więc nagrał je nie z wielką orkiestrą, a jedynie ze swo-

im pięcioosobowym osobowym zespołem (Tony Garnier – bas, Donny Herron – gitara stalowa, Charlie Sexton – gitara, Stu Kimball – gitara i George C. Receli – instrumenty perkusyjne). W niektórych utworach Dylana wspomagają jeszcze inni muzycy sesyjni, w tym grający na instrumentach dętych. Co wynikało z tego instrumentalnego zestawienia? Zamiast smyczków dominują tutaj gitary.

Nagranie takiej płyty było marzeniem Dylana od wielu lat. Mógł to zrobić znacznie wcześniej, sięgając do skarbnicy utworów *Great American Songbook*, z której czerpał pełnymi garściami sam Frank Sinatra, wykonując wiele z nich z ogromnym powodzeniem również na koncertach. Znany przede wszystkim z autorskiej twórczości, Bob Dylan przyznaje, że sięgał przy różnych okazjach także do „songbooków”. I dopiero teraz zdecydował się na taki album, którym po raz kolejny udało mu się zaskoczyć swoich fanów.

W zamieszczonych na płycie kompozycjach można dostrzec odrobinę cienia Franka Sinatry. Nic dziwnego, przecież w całej skarbnicy wielkich standardów trudno dziś znaleźć taki utwór, którego nie wykonywał Sinatra. Niektóre z nich były nawet specjalnie pisane dla niego i pod niego. Dylan, aby zmierzyć się z interpretacjami Sinatry, jako wykonawca zmienił się nie do poznania. Stał się bardziej delikatny, czuły, a przy tym bardziej niż zwykle precyzyjny. Zresztą już sam tytuł płyty *Shadows In The Night* nawiązuje do znanego standardu *Strangers In the Night*, który w mistrzowski sposób wykonywał Frank Sinatra.

Zawartość albumu to dziesięć kompozycji, z których najstarsze powstały jeszcze w latach 20. ubiegłego stulecia. Aby bardziej zbliżyć się klimatem do tamtego okresu Dylan zarejestrował te utwory w legendarnym Studiu B Capitol Records w Hollywood, w tym samym, w którym nagrywał słynne standardy sam Frank Sinatra. W podobny też sposób podszedł do ich rejestracji, stawiając na ich ascetyczną formę. Kameralny klimat nagrań ukazuje Dylana w zupełnie innym muzycznym świetle.

Nalepka na srebrnym krążku przywołuje echa tamtych czasów, jest echem ery wydawanych w latach 50. i 60. czarnych krążków, na których umieszczano sygnaturkę 33 i 1/3, z napisem „microgroove long playing”. Zaś sama okładka przypomina album *Hub-Tones* nagrany w 1962 roku przez legendarnego jazzowego trębacza Freddiego Hubbarda. Te jazzowe odniesienia są też obecne w samych utworach.

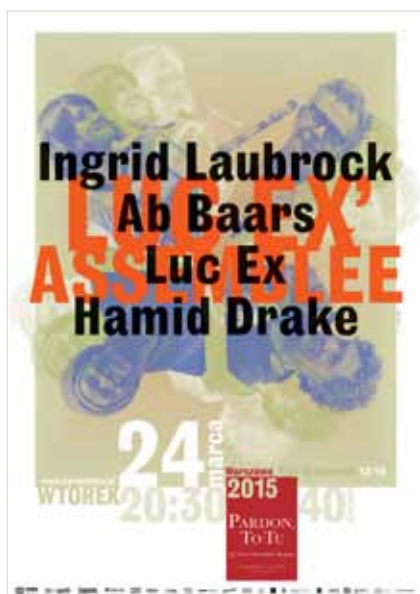
Otwierający album *I'm A Fool To Want You*, napisany w 1951 roku przez Wolfa i Herrona, to jednocześnie

nie współkompozycja Sinatry, którą wykonywały takie legendarne wokalistki jak Billie Holiday czy Peggy Lee oraz konkurujący z Sinatrą w tamtym okresie Tony Bennett. Ta cikliwa melodia przechodzi w sentymentalną balladę, w której pojawiają się dodatkowe dźwięki puzonów Andrew Martina i Francisco Torresa oraz grającego na rożku francuskim Dylana Harta. Utwór bardziej przypomina tutaj wczesnego Toma Waitsa niż współcześnie śpiewającego Dylana.

Podobnie jest w *The Night We Called It a Day*, który dopieszczają swoimi dźwiękami puzonu Alan Kaplan i Francisco Torres oraz grający na rożku francuskim Joseph Meyer. Prosta i utrzymana w stylowym klimacie kompozycja Leigh i Morossa *Stay With Me* opowiada pewną historię miłosną, w której Bob Dylan jest dość mocno przekonujący. W *Why Try To Change Me Now* stalowa gitara Donnego Herrona sprawnie asystuje wokalnemu popisom Dylana, który wczuwa się w rolę sentymentalnego nudziarza przywołującego dawne wspomnie-

nia. W zupełnie inną muzyczną podróż udaje się amerykański outsider za sprawą znanego tematu *Some Enchanted Evening* napisanego przez spółkę kompozytorsko-autorską Richard Rodgers / Oscar Hammerstein II. Kiedy sięga po pełną nastroju kompozycję *Full Moon and Empty Arms*, opartą na drugim *Koncertie Fortepianowym* Rachmaninowa, uwodzi swoim przenikliwym głosem na różne sposoby. W *Where Are You?* skłania się ku bardziej klasycznemu folkowemu brzmieniu, zaś w standardzie Irvinga Berlina *What'll I Do* dopasowuje się do balladowej konwencji. Zwolennicy ballad w wykonaniu Dylana, a takich jest bardzo dużo, z przyjemnością zapewne wsłuchają się też w *That Lucky Old Sun*. Temat Smitha i Gillespiego z lat 40., „ucountrowiony” przez Johnnego Casha i nieco później Williego Nelsona, tym razem z odrobiną jazzowej pulsacji sekcji trąbek i puzonu Daniela Fornero, Larrego G. Halla i Andrew Martina brzmi bardziej współcześnie.

Zwraca uwagę na tej płycie sprawność muzyków towarzyszących Dylanowi. Znakomicie pomyślane, ciekawie zaaranżowane utwory dają muzykom duże pole do popisu. Ozdobą płyty jest przepiękny temat Préverta i Kosmy, ograny na tysiące sposobów, *Autumn Leaves*, który w ustach Dylana brzmi jeszcze bardziej tajemniczo i melancholijnie. Stanowi wstęp do tego albumu, będącego kwintesencją poszukiwań muzyka podążającego, tym razem, śladami Franka Sinatry. ●



LUC EX' ASSEMBLEE W PARDON, TO TU

Aż dwa duety, dwa kwartety i trio zmieściły się w programie drugiej połowy marca w warszawskim klubie **Pardon, To Tu**. Najpierw porównać będzie można duety trębaczy z perkusistami: **Nate Wooley** i **Paul Lytton** (17 marca) oraz **Bartłomiej Oleś** i **Tomasz Dąbrowski** (22 marca). 24 marca zagra **Luc Ex' Assemblée**, niezwykła formacja założona przez **Luca Exa** z The Ex, któremu towarzyszą wybitni improwizatorzy: saksofoniści **Ingrid Laubrock** i **Ab Baars** oraz perkusista **Hamid Drake**. Następnie 26 marca zagra **Rodrigo Amado Motion Trio** z trębaczem **Peterem Evansem**, a 29 marca niezwykle energetyczny **Ballister**, który tworzą: **Dave Rempis**, **Fred Lonberg-Holm** i **Paal Nilssen-Love**.



CZWARTEK JAZZOWY Z GWIAZDĄ: MABASO TRIO

MaBaSo, czyli najnowszy projekt wibrafonisty **Bernarda Maselego**, do którego zaprosił pianistę elektrycznego **Michała Barańskiego** oraz słowackiego perkusistę **Dano Soltisa**, wystąpi 19 marca w **Śląskim Jazz Clubie** w **Gliwicach**. MaBaSo realizuje ciekawą koncepcję aranżacyjną i brzmieniową, wykorzystującą charakterystyczne elementy elektrycznego fusion z mocnymi wpływami muzyki R&B, soul czy funky, a jednocześnie w warstwie harmonicznymelodycznej i w sposobie rozgrywania partii solowych muzycy trzymają się wzorców akustycznego jazzu.



WARSZTATY DLA GITARZYSTÓW I PIANISTÓW

Włodzimierz Nahorny i **Maciej Grzywacz** wprowadzać będą w tajniki gry na fortepianie i gitarze, w stylu jazzowej, bluesowej i popowej. Zajęcia odbywać się będą od **26 do 29 marca** w urokliwym gościńcu na Kaszubach, w miejscowości **Zagaje**. Warsztaty organizowane są z myślą o ludziach, którzy mają wspólne muzyczne zainteresowania i chcą w miłej atmosferze spędzić czas, rozkoszując się muzyką, pięknem przyrody, jedzeniem oraz dobrym winem. Uczestnicy popracują nad utworami, które potem wykonywać będą na wieczornych jam sessions. Zarówno podczas zajęć, jak i jam sessions uczestnikom akompaniować będzie profesjonalna sekcja rytmiczna.

FESTIWAL JAZZ NAD ODRA

Lars Danielsson 5tet i Seamus Blake Quartet z udziałem Antonio Sanchez, The Bad Plus, Dave Liebman, David Sanborn, Dave Douglas, Lee Konitz, Leszek Możdżer, Gwilym Simcock, Marius Neset i Zohar Fresco – to gwiazdy 51. Jazzu nad Odrą. Wrocławski festiwal odbywać będzie się od 14 do 20 kwietnia. Większość głównych koncertów tegorocznej edycji w Imparcie. Zaplanowano sensacyjnie zapowiadający się koncert pod hasłem: *Po co polskiemu jazzowi awangarda?* **Ryszard Misiak In Memoriam**, pod kierownictwem **Wojciecha Konikiewicza**. Z polskich artystów na festiwalu wystąpią między innymi: **Artur Dutkiewicz**, **NSI Quartet**, **Kuba Płużek**, **Aga Zaryan**, **Wojciech Myrczek**, **PaWEł Tomaszewski** i **Piotr Wojtasik**.



MAŁGORZATA MARKIEWICZ & JANUSZ SKOWRON

Małgorzata Markiewicz i Janusz Skowron z programem *Here's That Rainy Day* wystąpią 27 marca w ramach cyklu **Jazz Dobry nad Dolinką** w warszawskim **Służewskim Domu Kultury**. Janusz Skowron jest jednym z czołowych polskich jazzowych keyboardzistów, znanym między innymi z gry w zespole Walk Away. Małgorzata Markiewicz to wokalistka i flecistka, zdobywczyni wielu nagród w kraju i za granicą. Pierwszy sukces odniosła w 1999 roku, kiedy jako trzynastolatka zwyciężyła w finale telewizyjnego programu Szansa na sukces.



OGÓLNOPOLSKIE DNI ARTYSTYCZNE Z GITARĄ

Skubas, Mikromusic, Jennifer Batten, pARTyzant oraz Grzegorz Turnau z Jackiem Królikiem wystąpią podczas dziewiątej edycji **Ogólnopolskich Dni Artystycznych z Gitarą**, które odbywać się będą w **Mosińskim Ośrodku Kultury** od 17 do 19 kwietnia. Tradycyjnie w dniach koncertów uczestniczyć będzie można w bezpłatnych warsztatach gitarowych, które poprowadzą Krzysztof Toczko, Jakub Żytecki oraz amerykańska gitarzystka Jennifer Batten, mająca za sobą występy z Jeffem Beckiem, Michaeliem Jacksonem i Natalie Cole.





STARZY I MŁODZI, CZYLI JAZZ W KRAKOWIE

Dwudziesta pierwsza edycja festiwalu **Starzy i Młodzi, czyli Jazz w Krakowie** potrwa w tym roku od **18 do 30 kwietnia**. Zagrają gwiazdy polskiego i światowego jazzu oraz artyści młodego pokolenia. Publiczność festiwalowa będzie miała okazję wysłuchać różnorodnych stylistycznie projektów, w których szczególną rolę odegrają odmienne oblicza saksofonu (**David Sanborn, Adam Pierończyk**, młodzi: **Sławek Pezda, Bartłomiej Prucnal**) i trąbki (**Dave Douglas, Piotr Wojtasik** i młody **Cyprian Baszyński**). Festiwal objęty jest patronatem UNESCO, w ramach Światowego Dnia Jazzu.



LUBLIN JAZZ FESTIWAL

Centrum Kultury w Lublinie zaprasza na siódmą edycję **Lublin Jazz Festival**, która odbywać się będzie od **19 do 26 kwietnia**. Wystąpią artyści różnych stylistyk, między innymi „elektryczny” gitarzysta – **Mike Stern**, freejazzowe trio **Lovens / Lebig / Edwards**, skandynawski **Atomic**, izraelskie **The Apples** oraz coraz popularniejsze **Tingvall Trio**. Pojawi się legenda polskiego jazzu **Zbigniew Namysłowski**, a zaproszeni artyści włączą do swojego repertuaru kompozycje inspirowane muzyką z jego albumu *Winobranie*. Specjalny koncert inspirowany muzyką z tej płyty zagra zespół **Jazzpospolita**.



KATOWICE JAZZART FESTIVAL

Stacey Kent, Cuefx, Hauschka, James Carter Organ Trio, Shanir Ezra Blumenkranz z zespołem Abraxas, Troyka, Maria João OGRE Trio, Joe Lovano's Village Rhythm Band, Bassekou Kouyate & Ngoni Ba, Babie Lato, Jeffrey Zeigler, Moon Hoax i Aladdin Killers – wystąpią podczas czwartej edycji **Katowice JazzArt Festival**, która potrwa od **24 do 30 kwietnia**. Festiwal związany jest właśnie z datą 30 kwietnia, czy Międzynarodowym Dniem Jazzu, który co roku specjalnie świętuje.

TRASA ESKAUBEI & TOMEK NOWAK QUARTET

W trasę promującą nową płytę *Będzie dobrze* wyrusza w kwietniu **Eskubei & Tomek Nowak Quartet**. Dzień po premierze albumu – 11 kwietnia – jazzowo-rapowa formacja zagra w Rzeszowie. Następne koncerty zaplanowano w Dąbrowie Górniczej (24 kwietnia), Krakowie (25 kwietnia) i we Wrocławiu (26 kwietnia). Zespół tworzy pięciu muzyków, wywodzących się z różnych gatunków muzycznych: jazzmani **Kuba Płużek** i **Alan Wykpisz**, mający za sobą projekty hip-hopowe perkusista **Filip Mozul**, undergroundowy raper **Eskubei** i trębacz **Tomek Nowak**, który współpracował między innymi z Nigelem Kennedym i Jarosławem Śmietaną. ●



RadioJAZZ.FM i JazzPRESS zapraszają na koncerty

www.jazzpress.pl

www.facebook.com/JazzPRESSpl



John Patitucci, Wayne Shorter podczas próby przed koncertem

Wayne Shorter w wydaniu kwartetowym i symfonicznym

Mateusz Magierowski
mateusz.magierowski@gmail.com

Lotos Jazz Festiwal 17. Bielska Zadymka Jazzowa,
28 lutego 2015 r.



Wayne Shorter, John Patitucci, Danilo Perez i Brian Blade są ostatnimi czasy regularnymi gośćmi polskich scen koncertowych. W 2012 roku kwartet największej żyjącej legendy jazzu, uznawany jednocześnie za najlepszy współcześnie jazzowy mały skład, gościł na Warsaw Summer Jazz Days, w 2013 roku zaś uświetnił wrocławski Jazztopad. Koncert zespołu, wieńczący **Lotos Jazz Festiwal 17. Bielską Zadymkę Jazzową**, był wyjątkowy przynaj-

mniej z kilku powodów.

Po pierwsze – ze względu na miejsce, w którym się odbył, czyli zainaugurowaną przed kilkoma miesiącami siedzibę Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach. Nie ma chyba odpowiedniejszej dla muzyki Shortera i jego towarzyszy sali koncertowej w Polsce niż ta, w której dane mu było zagrać podczas tegorocznej Zadymki: mieszcząca 1800 słuchaczy



Wayne Shorter i Clark Rundell



Wayne Shorter

sala NOSPR imponuje zarówno swą funkcjonalnością, rozmachem, jak i walorami estetycznymi.

Po drugie – z uwagi na repertuar. Choć Shorter koncertował już w Polsce ze swym kwartetem w przeszłości kilkakrotnie (również podczas Bielskiej Zadymki w 2008 roku), nigdy polskim słuchaczom nie było dane usłyszeć jego kompozycji zaaranżowanych na większe składy. Na jego katowicki koncert miał – zgodnie z zapowiedziami organizatorów – składać się nie tylko występ kwartetu, ale i premiera symfonicznego projektu Mistrza, w którym wziąć udział miała nie tylko **Narodowa Orkiestra Symfoniczna**

Polskiego Radia pod batutą **Clarka Rundella**, ale też pełniąca rolę solistki **Esperanza Spalding**.

Po trzecie – ze względu na... Wayne'a Shortera, Johna Patitucciego, Danilo Pereza i Briana Blade'a, bo przecież nie od dziś i nie tylko tym, którym dane było usłyszeć ich razem na żywo wiadomo, że za każdym razem koncert tej formacji to doświadczenie zgoła unikalne, w którym Shorterowskie kompozycje stanowią jedynie swobodne punkty odniesienia w procesie konstruowania improwizującego dialogu.

Tak było też tym razem. Początkowo w spokojnym interludium muzycy wytrwale szukali wspólnego języka, by wkrótce przemówić nim z pełną mocą, poprzez pełną radości tworzenia zabawę formą, kameralne, wyciszone dialogi oraz soczyste, wieńczone brzmieniem sopranu lidera puenty. Było zaś w niej, przede wszystkim, organiczne wręcz porozumienie



fot. Piotr Banasik

Wayne Shorter

czworga muzyków, będące wypadkową instrumentalnej perfekcji, improwizacyjnej intuicji i umiejętności słuchania muzycznego partnera, którego główną oś konstruowała narracja tria Perez-Pattucci-Blade. Shorter, pozostawiając swym młodszym kompanom wiele przestrzeni, wkraczał – jak na demokratycznego lidera przystało – w jej punktach kulminacyjnych, solowy popis dając zwłaszcza w zagranej na bis kompozycji *Adventures Abroad the Golden Mean*.

Po półgodzinnej przerwie na scenę, wraz z kwartetem, wkroczyli członkowie NOSPR, by wykonać trzy zaaranżowane na tę okazję przez Shortera kompozycje. Pierwszą z nich był *Pegasus* – utwór nagrany na ostatniej płycie formacji saksofonisty, w aranżacji na nonet (składu jazzowego kwartetu dopełnił wówczas dęty kwintet Imani Winds). Suita zabrzmiała monumentalnie i porywająco, nie tracąc

jednocześnie niemal nic ze swego nieco frywolnego charakteru. Długo wyczekiwana Esperanza Spalding pojawiła się dopiero w ostatniej części drugiego setu, kreując swym hipnotycznym śpiewem aurę pełną nieoczywistej dramaturgii w specjalnie dlań napisanej przez Shortera kompozycji *Gaia*. Po wybrzmieniu jej ostatnich dźwięków wypadało już tylko życzyć sobie, pozostałym zgromadzonym w sali koncertowej NOSPR, a także tym, którzy Shortera chcieli usłyszeć, ale z różnych powodów nie mogli dotrzeć do Katowic, by Mistrz i jego towarzysze zachowali cechującą ich ostatnimi czasy regularność wizyt w Polsce. ●

fot. Kuba Majerczyk



Alexander von Schlippenbach, Tomasz Stańko

Duet, czyli spotkanie z przeszłością

Warszawa, *Pardon, To Tu*, 4-5 marca 2015 r.

Piotr Wickowski

piotr.wickowski@radiojazz.fm



Najpierw pojawiła się wiadomość, że w wypełnionym ważnymi nazwiskami i nazwami marcowym programie *Pardon, To Tu* jeszcze coś specjalnego się pojawi. I rzeczywiście hasło z *Nights with Tomasz Stańko & Alexander von Schlippenbach* mogło zaskoczyć nawet stałych bywalców warszawskiego klubu, przyzwyczajonych przecież do regularnego przebijania wielkich sceny improwizowanej innymi, co najmniej tak samo wielkimi. Najwyższa pora, żeby przywyknąć – jeżeli nawet ktoś ważny jeszcze tu nie

wystąpił, pewnie dojdzie do tego niebawem.

Oczywiście, poza samymi nazwiskami ważne było też tło tego wydarzenia, które miało być pierwszym scenicznym spotkaniem Stańki i Schlippenbacha po prawie czterdziestu pięciu latach, czyli od czasów, kiedy niemiecki pianista zaprosił polskiego trębacza do stworzonej przez siebie freejazzowej *Globe Unity Orchestra*. Tomasz Stańko, mający za sobą współpracę z muzykami, którzy tworzyli histo-

rię polskiego jazzu w tamtych czasach oraz pierwsze udane i coraz szerzej doceniane przedsięwzięcia na drodze autorskiej twórczości, znalazł się wtedy w gronie tak ważnych postaci improwizatorskiej awangardy, jak między innymi: Peter Brötzmann, Peter Kowald, Han Bennink, Paul Lovens, Gerd Dudek, Derek Bailey, Evan Parker, Albert Mangelsdorff. Stańko odszedł w ostatnich dziesięcioleciach od bezkompromisowego free jazzu, z którym był kiedyś kojarzony, zakotwicząc pod skrzydłami ECM-u i stając się najbardziej rozpoznawalnym na arenie międzynarodowej polskim muzykiem jazzowym. Bardziej wierny swojej freejazzowej przeszłości pozostał Alexander von Schlippenbach, choć i w jego przypadku od pewnego czasu zaobserwować można coraz bardziej wyraźny powrót do jazzowych korzeni.

I to właśnie ku tradycji zwrócili się, w znacznym stopniu, obaj muzycy, podczas dwóch koncertów w Pardon, To Tu. Istotny okazał się repertuar Monkowski, zwłaszcza drugiego wieczoru, podczas którego posypała się cała wiązanka tematów wielkiego Theloniousa. Nie da się ukryć, że tematy te niekiedy sprawiały niemałe problemy polskiemu mistrzowi trąbki, który na co dzień nie grywa takiego repertuaru, w przeciwieństwie do Schlippenbacha, ostatnimi czasy na różne sposoby eksplorującego te rejony. Schlippenbach coraz częściej gra kompozycje Monka w swoich aranżacjach, próbuje też odnaleźć własne ich odzwierciedlenia. Co można prześledzić na wydanej w 2012 roku płycie na fortepian solo *Schlippenbach Plays Monk* oraz rok wcześniejszej, nagranej w duecie z trębaczem Manfredem Schoofem, *Blue Hawk*, której tytuł wzięty został od zamieszczonego na niej utworu Monka. Wątki Monkowskie przemyca Schlippenbacha do takich wielkoskładowych przedsięwzięć jak *Kitchen Orchestra With Alexander Von Schlippenbach* z 2013 roku. Przede wszystkim jed-

nak ma na swoim konczie trzy płyty box z dziełami wszystkimi Monka zrealizowany wraz z formacją *Enttäuschung* (*Monk's Casino*, 2005 rok). Najwyraźniej niemieckiemu pianiście udało się też przekonać Tomasza Stańkę, aby w Warszawie i on zmierzył się z Monkowską klasyką.

Jeżeli ktoś z licznie przybyłych na te koncerty widzów spodziewał się, że panowie zwrócą się ku własnej freejazzowej przeszłości, pozwalając sobie na długie, ekspresyjne szaleństwo, mógł poczuć się rozczarowany. Większość wypełnionego do ostatniego miejsca klubu nie miała chyba jednak takich oczekiwań – po każdym z koncertów aplauz był olbrzymi, a bisy wielokrotne. Publiczność stanowili chyba głównie sympatycy Stańki, którzy, jak się okazuje, biorą w ciemno wszystko, co proponuje ich idol i... których stać na droższe niż zazwyczaj w tym klubie bilety.

Tak więc umiejscowiony dokładnie pod swoim nazwiskiem, wypisanym w mnogości innych nazwisk i nazw czerwonej ściany, Tomasz Stańko odnosił się raczej nie do swoich lat 70., a bardziej do balladowego dziedzictwa w typie *My Funny Valentine* Milesa Davisa, ewentualnie do łagodnych wątków z ostatnich etapów swojej twórczości, nie sięgając wcześniej niż do *Bosonossy*. Zwłaszcza drugiego wieczoru



fot. Piotr Gruchala

Maciej Trifonidis i Illumination Band

Piękniejszy jest świat



Wojciech Sobczak-Wojeński
wsimply@o2.pl

Warszawa, Służewski Dom Kultury,
13 lutego 2015 r.

W utworze *Trzynastego* Kasia Sobczyk śpiewa: „Trzynastego wszystko zdarzyć się może”. Śpiewa też „Trzynastego kapelusze z głów poważnych zrywa wiatr”. Nakrycie mojej poważnej głowy zerwał nie tyle wiatr, co muzyka artystów, których miałem przyjemność słuchać w tegoroczny lutowy piątek trzynastego, w przeddzień Walentynek i bułgarskiego Dnia Świętego Tryfona (sic!). Powiem wprost i brutalnie – był to jeden z lepszych koncertów,

na których ostatnio przyszło mi się pojawić.

Konstruktywistyczny, znakomicie prezentujący się Służewski Dom Kultury ugościł mnie w ramach cyklu koncertów *Jazz Dobry nad Dolinką*, a bohaterem wieczoru był **Maciej Trifonidis** i jego **Illumination Band**. Gdy tylko wkraczałem na wypełnioną już po brzegi salę, z trudem wyszukując wolnego miejsca, słyszałem, że na scenie dzieje się



Maciej Trifonidis i Wojciech Pulcyn

coś niezwykłego. Salę owionęła ożywcza, harmonijna, miejscami kontemplacyjna muzyka wygrywana na gitarze (**Maciej Trifonidis**), fortepianie (**Paweł Kaczmarczyk**), kontrabasie (**Wojciech Pulcyn**) i perkusjonaliach (**Adeb Chamoun**). Ów muzyczny powiew z miejsca przenosił w rejony śródziemnomorskie za sprawą harmonicznym rozwiązań, rytmów, instrumentarium i technik grania.

Zacznę od Trifonidisa, który wprowadził mnie w nie lada zdumienie. Skupiony, z daleka przypominający nonszalanckiego Morrisseya, który na tę chwilę złapał za gitarę. Jednak

po niedługiej chwili lider zaczął jawić się jako prawdziwy wirtuoz. Jego gra była oszczędna, wysmakowana, przemyślana. Trifonidis nie atakował słuchaczy kawalkadą dźwięków, nie ścigał się z McLaughlinem, a nadzwyczaj urokliwie i fascynująco malował muzyczny pejzaż każdym drobnym szarpnięciem strun, puknięciem w pudło rezonansowe, flażoletem czy fret noise'em. Wprawnie bawił się pogłosem i subtelnie korzystał z gitarowych efektów – nie tracąc przy tym swoistego brzmienia, nie popadając w przesadną fascynację modulatorami dźwięku. To on kontrolował każde pojedyncze dźwięki, a nie bezduszna maszyna sprawowała nad nim władzę. Ponadto znakomicie wplatał w swoją narrację wątki śródziemnomorskie i bliskowschodnie, gdy jego elektroakustyczna gitara pobrzmiwała jak bratnia mandolina bądź oud. Cieszę się niezmiernie, że mamy w Polsce takiego gitarzystę, od którego nieja-



Maciej Trifonidis, fot. Piotr Gruchala

ki Nguyễn Lê mógłby się sporo nauczyć. Korci mnie, aby powiedzieć, że w Trifonidisie odnalazłem dużo genów Mike'a Oldfielda. Biorąc pod uwagę fakt, że obaj panowie to multiinstrumentaliści, niniejsze porównanie wydaje mi się nadzwyczaj na miejscu.

Paweł Kaczmarczyk to odrębna historia. Powinszowania należą mu się nie tylko za sprawnie wygrwane tematy, ale również wirtuozersko wplątane wątki jazzowe, a przede wszystkim – baczne słuchanie. Jak zauważył Miles Davis, z gitarzystami i klawiszowcami często jest problem, bo za dużo chcą grać, a na dodatek nie słuchają innych. Tutaj ani gitarzysta, ani klawiszowiec nie naraziliby się Milesowi. Wprost przeciwnie – panowie z dużą atencją przysłuchiwali się sobie nawzajem, niezwykle precyzyjnie wykonywali wspólnie melodie (a nie były to ani proste tematy, ani proste rytmy!) i... bawili się tym przednio, o czym świadczyły porozumiewawcze spojrzenia i uśmiechy.

Silnym fundamentem tej przepięknej muzycznej budowli była sekcja rytmiczna – skoncentrowany Wojciech Pulcyn i energetyczny Adeb Chamoun. Pierwszy z nich nie szalał na kontrabasie jak Avishai Cohen (choć muzyka czasami zbliżała się w te rejony geograficzne), ale, w obliczu wirtuozerii gitarzysty i pianisty, ze swoją „skromnością” komponował się znakomicie. Tutaj liczył się konkretny, miarowy bas.

Drugi z panów, grający na kachonie, tworzył rytmiczną mozaikę przy użyciu nie tylko swojego aktualnego siedziska, ale również indyjskiego tamburyna. Całość materiału, mimo że nie brakowało w muzycznej materii wyrafinowania, brzmiała bardzo przystępnie, a melodie szybko trafiały do serca. Nie wiem nic o kompozycji, która była wykonana na bis, oprócz tego, że absolutnie ją uwielbiam i gratuluję kompozytorowi.

Na stronie Macieja Trifonidisa dopatrzyłem się informacji, że płyta tego ansamblu jest w przygotowaniu, a zatem wszem i wobec informuję – będzie mocny kandydat do „Płyty Roku”!●



Marcin Masecki

Harmonijne mazurki i intensywny Komedą

Warszawa, Studio Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego,
25 lutego 2015 r.

Łukasz Nitwiński
lukasz@radiojazz.fm



Przed pierwszym uderzeniem w klawisze słycać każdy trzask i ruch. Doskonała akustyka Studia im. Witolda Lutosławskiego sprawia, że koncert rozpoczyna się absolutną ciszą. Gdy pianista zasiadł na stołku, wszelkie szurnięcia i domykane w ostatniej chwili drzwi dodatkowo wyostrzyły słuch. Nastrój wyczekiwania i ściszone szepty. Oczy słuchaczy, z najwyższą uwagą, śledziły dłonie skromnie ubranego człowieka. Był lutowy wieczór, właś-

nie rozbrzmiały pierwsze takty.

Masecki ma coś więcej niż swój styl. Reprezentuje wachlarz wartości, z których buduje muzyczny świat. Świat całkowicie osobny. Tylko jego. Chciałbym, ale nie umiem go w pełni zrozumieć. Czuję, że zawsze coś mi się wymyka, coś więcej niż fraza czy myśl. Czy wszystko jest w nim dobre? Nie wiem. Wobec muzyki Maseckiego bez solidnej wiedzy muzykologicznej możemy poczuć



Marcin Masecki

fot. Jarek Misiewicz

się bezbronni. Jak we mgle, w której rozpoznajemy tylko kontury. Niektórym, tak jak mnie, pozostaje czuć. Ale to wystarcza, aby koncerty takie jak ten, pozostawiły w nas ważny, emocjonalny ślad.

Repertuar oparty na mazurkach zabrzmiał cyfrowo i akustycznie. Masecki grał na dwóch pianinach, raz osobno, raz jednocześnie. Ale „efekciarstwo” to ostatnia rzecz jaka towarzyszyła temu zabiegowi. W dekonstrukcyjnej grze i sprowadzaniu formy mazurka do paralelnych, miarowych rytmów, naprzemienne brzmienie okazało się pięknie istotne. Konceptyjnie i koncertowo był to fantastyczny pomysł.

Wszystkie elementy pozamuzyczne współgrały. Ten człowiek i jego muzyka, w tym miejscu i przed tymi ludźmi – nigdy wcześniej na koncertach Maseckie-

go nie odczułem takiej harmonii. Utwory wydawały się powstawać i niknąć w czasie rzeczywistym. „Szukaj, burz, buduj” w mazurkowej formule zaskoczyło i zachwytiło publiczność.

Muzyczne współodczuwanie i podążanie za grą pianisty było tak silne, że kolejny koncert bez kwadransa na przerwę byłby nieprzyswajalny. Antrakt, jako powrót z dalekiej podróży. A każda z nich to bilet w jedną stronę. W rejony nieznanego i nieprzewidywalnego. To czyni występy Marcina Maseckiego intrygującymi i pięknymi wydarzeniami.



Marcin Oleś i Bartłomiej Oleś

Maciej Nowotny

maciej.nowotny@radiojazz.fm



W drugiej części koncertu usłyszeliśmy braci **Olesiów** – **Marcina** i **Bartłomieja** – tworzących jedną z najciekawszych europejskich sekcji rytmicznych. Wyróżniającą ich cechą jest nie tylko indywidualność brzmienia, lecz przede wszystkim kreatywność, która sprawia, że każdy ich projekt przynosi jakąś niespodziankę czy nowe wyzwanie. Ważną częścią takiego podejścia do uprawiania jazzu jest zapraszanie wybitnych muzyków spoza naszej sceny, jak w tym przypadku, gdy zagrali z niemieckim wibrafonistą **Christopherem Dellem**.

Trzej dżentelmeni spotkali się już

wcześniej nagrywając w 2012 roku płytę *Fragment & Moments*, a na początku tego roku wydali kolejną, zatytułowaną *Komeda Ahead*. Materiał z tego właśnie krążka usłyszeliśmy na koncercie, jednak jeśli ktoś obawiał się zagranej po raz enty kołysanki z *Rosemary's Baby*, to już po kilku taktach mógł odetchnąć z ulgą. Do charakterystycznych dla kompozycji *Komedy* patosu i rozwibrowanych do ostateczności emocji, bracia Olesiowie i Dell podeszli z dużym dystansem, który jednak w paradoksalny sposób wzmocnił intensywność, z jaką ta muzyka oddziaływała na słuchaczy, pozwalając na nią spojrzeć z zupełnie nowej strony. ●



fot. Marta Ignatowicz-Sołtys

Free4Arts i Tomasz Dąbrowski

Free4Arts+ Tomasz Dąbrowski / Jerzy Mazzoli / Sławek Janicki / Qba Janicki



Piotr Wojdat

piotr.wojdat@radiojazz.fm

Warszawa, Mózg Powszechny, 4 lutego 2015 r.

Trębacz **Tomasz Dąbrowski** zeszły rok może zaliczyć do szczególnie udanych. Ukazała się płyta jego wspólnego projektu z pianistką Kris Davis i perkusistą Andrew Drurym, będąca efektem zarejestrowanej sesji tego tria w Nowym Jorku. Album *Vermilion Tree*, wydany przez wytwórnię For Tune, znalazł się w wielu rankingach, był szeroko omawiany przez dziennikarzy i blogerów, a w moim przenośnym odtwarzaczu zagościł na dłużej. Pod koniec

roku mieliśmy też premierę drugiej płyty Tom Trio *Radical Moves*, która okazała się lepsza i dojrzała od poprzedniczki. Tomasz Dąbrowski udzielał się także w innych projektach: Pulsarus (*Bee Itch* nie przypadło mi do gustu) oraz Copenhagen Art Ensemble. Zagrał także na płycie sygnowanej nazwiskiem gitarzysty Esbena Brandta, z oczywistych względów przeoczonej przez polskich słuchaczy.



Tomasz Dąbrowski i Sven Dam Meinild

Ale nie czas i miejsce, by rozpisywać się szerzej na temat zeszłorocznych osiągnięć artysty. Kto ciekaw, może sięgnąć po styczniowy numer JazzPRESSu, gdzie Tomasz Dąbrowski wypowiedział się na temat swoich ostatnich aktywności. Opowiedział też o urodzinowej trasie z koncertami solo, która powoli zmierza ku końcowi. Jego występy z kwartetem **Free4Arts** były zatem powrotem do kolektywnego grania. Jak się zresztą okazało, powrót ten wypadł naprawdę okazale.

Lutowy wieczór w warszawskim Mózgu z udziałem kwartetu Free4Arts zapowiadał się interesująco. Jeszcze większe zainteresowanie wywołała wiadomość o drugim występie, spontanicznie zaplanowanym, dodatkowym koncercie Tomasza Dąbrowskiego z klarnciastą **Jerzym Mazzollem**, kontrabasistą **Sławkiem Janickim** oraz perkusistą **Qbą Janickim**. Panowie mieli pierwszy raz wspólnie pojawić się na scenie w takiej konfiguracji.

Zanim jednak doszło do wspomnianej, zaimprovizowanej sesji, na scenie pojawiło się Free4Arts. Gitarzysta **Simon Krebs**, perkusista **Kasper Tom Christiansen** i saksofonista **Sven Dam Meinild**, razem z Tomaszem Dąbrowskim, od początku występu zdawali się doskonale rozumieć. Umiejętnie rozkładali akcenty na improwizację i odgrywanie ustalonych wcześniej motywów. W momentach wyciszenia muzyka snuła się niczym zjawa w pobliskim

Parku Skaryszewskim, a bardziej dynamiczne momenty wypukły mocne brzmienie trąbki Tomasza Dąbrowskiego i barytonu Svena Dama Meinilda. Brylował też Kasper Tom Christiansen, którego umiejętności należy ocenić bardzo wysoko.

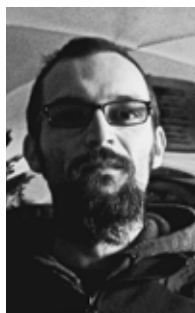
Po krótkiej przerwie przyszła pora na kolejną odsłonę wieczoru, czyli w pełni improwizowany set z udziałem lidera Free4Arts. Towarzyszyli mu Jerzy Mazzoll, Sławek Janicki oraz Qba Janicki. W porównaniu do pierwszego koncertu tym razem mniej było operowania nastrojami, a więcej żywiołowego, transowego fire music. To huraganowe zwieńczenie wieczoru było jednak całkiem udane. ●



fot. Piotr Banasik

Cole Degenova

Chicagowski desant w Krakowie



Rafał Zbrzeski
zdeski@gmail.com

Kraków, Piec Art, 26 lutego 2015 r.

Około północy 26 lutego opuszczałem krakowski klub Piec Art z mieszanymi uczuciami – z jednej strony przed chwilą byłem świadkiem znakomitego, zapierającego dech w piersiach występu amerykańsko-polskiego ansamblu, z drugiej dochodziło we mnie do głosu uczucie zażenowania, oto bowiem w samym centrum Krakowa – miasta roszczącego sobie pretensje do miana polskiej stolicy kultury – na koncercie absolwentów Berklee College Of Music, z gościnnym udziałem

zdobywcy drugiego miejsca na zeszłorocznym festiwalu Jazz Juniors, pojawiło się zaledwie kilka osób.

Tego wieczoru w krakowskim klubie wystąpiła formacja **Chris Weller' Bangin' Hearts Klub'** czyli trio **Hanging Hearts** chicagowskiego saksofonisty tenorowego **Chrisa Wellera**, w którego skład oprócz lidera wchodzi klawiszowiec **Cole Degenova** oraz perkusista **Devin Drobka**. Trio wsparte zostało przez amerykańskiego kontrabasistę



Chris Weller



Devin Drobka

Mike'a Parkera oraz polskiego tenorzystę **Sławka Pezdę**.

Występ rozpoczął się kilkanaście minut przed godziną dwudziestą drugą. Pięciu muzyków od razu wypełniło kameralną klubową salę gąszczem dźwięków. Pierwszoplanowymi bohaterami wieczoru byli obaj saksofoniści prowadzący ze sobą nieustający improwizowany dialog. Porywające, chropowate frazy saksofonów zazębiały się ze sobą, wspinały się uzupełniając i kreując muzyczną przestrzeń z wyraźnie odcisniętą atmosferą

chicagowskiej sceny. Sekcja rytmiczna budowała szkielet utworów zgrabnie uciekając od sztamowych zagrywek. Drobka to znakomity perkusista z masą pomysłów na urozmaicenie gry zespołu i co najważniejsze, potrafi pomysły te z ogromnym wyuczuciem wprowadzić w życie. Nie boi się też podjąć inicjatywy i swoją kreatywnością zmusza pozostałych muzyków do nieustannej czujności. Wprost urzekający był moment, gdy pośród gęstej, zawieszistej ściany dźwięków Drobka sięgnął po dziecięcą pozytywkę wprowadzając za pomocą jej dźwięków odrealniony, bajkowy klimat. Temat z melodii pozytywki podjął na fortepianie Cole Degenova, a za nim podążyli pozostali muzycy. Innym ciekawym momentem występu był fragment, gdy wszyscy muzycy przyłączyli się do perkusisty w konstruowaniu

rytmu – każdy na swoim instrumencie dokładał kolejną warstwę, by wspólnie osiągnąć znakomity transowy efekt.

Kilka słów należy się też jedyne-
mu tego wieczoru na klubowych
deskach Polakowi. Sławek Pezda
ze swoim trio Flash! jest dla mnie
sensacją młodej polskiej sceny.
Tego wieczoru występując gościnnie
z Amerykanami pokazał, że nie
ma żadnych kompleksów wobec
kolegów zza wielkiej wody. Posiada
znakomitą muzyczną intuicję
i umiejętności – jego gra i zaangażo-
wanie na scenie momentalnie przy-
kuwają uwagę. Wspólnie z Chrisem
Wellerem i pozostałymi muzykami
wygenerowali podczas tego wystę-
pu potężną dawkę energii.

Przez większą część trwania kon-
certu na scenie obecny był kwintet,
jednak na początku drugiego setu
wystąpiło macierzyste tria Wellera.
Przez moment zrobiło się mniej gę-
sto, w muzyce płynącej ze sceny po-
jawiło się więcej przestrzeni i me-
lancholii. Jednak po kilku chwilach
dołączyli pozostali dwaj muzycy
i jak gdyby ktoś wrzucił wyższy
bieg – wszystko ruszyło znów na
pełnych obrotach.



Sławek Pezda i Chris Weller, fot. Piotr Banasik

Jak już pisałem na wstępie – to był znakomity wy-
stęp. Pełen emocji i zaangażowania ze strony muzy-
ków. Ze sceny płynęły dźwięki pełne pasji i pomysło-
wości. Jeżeli w Waszej okolicy pojawi się Chris Wel-
ler ze swoim trio, nie powtarzajcie błędu krakowian
i koniecznie wybierzcie się posłuchać tych znakomi-
tych młodych muzyków. Mieszkańcy grodu Kraka
będą mieli swoją szansę jeszcze raz – 19 marca. ●

fot. Piotr Banasik



Sławek Pezda, Mike Parker

W tym składzie nie brakuje niczego

Basia Gagnon

Kraków, Harris Piano Bar, 12 lutego 2015 r.

basiagagnon@gmail.com



Jeśli możecie sobie wyobrazić z pozoru karkołomne połączenie Parkera – Charliego, z groovem Michaela Jacksona, a to wszystko podlane niepokornością godną Johna Zorna, to mniej więcej coś takiego zaserwowało czwartkowego wieczoru w krakowskim Harris Piano Bar międzykontynentalne trio **Parker / Parker / Pezda**. Było pełno, i to nie dzięki przypadkowym (czytaj: głośno bawiącym się) turystom, co w tym jazzowym przybytku nieste-

ty często się zdarza z racji bliskości Wawelu i Sukiennic. Goście dokładnie nie wiedzieli, po co przyszli.

Kontrabasistę **Mike'a Parkera** obserwuję od ponad roku, kiedy przypadkiem natknęłam się na jego polski skład w Piecu. Od początku byłam bardzo mile zaskoczona dojrzałością, wyobraźnią i z pozoru eklektycznymi, a wyrafinowanymi wyborami, że o poczuciu humoru nie wspomnę. To muzyk, który wy-

chował się na Mozarcie, Nirvanie i Greatful Dead. Stosunkowo późno odkrył jazz, jak sam mówi – od tyłu. Jego pierwszą jazzową płytą był *Tribute to Jack Johnson* Milesa Davisa, dopiero potem krok po kroku uczył się przez Coltrane’a, Parkera, Mingusa, Monka do początków bebopu. Tę pracę słyhać i czuć w jego kompozycjach i aranżacjach, niebanalnych, pełnych świeżości, ale z widocznym ukłonem w stronę mistrzów.

To właśnie bezpardonowym intro na bębnach **Franka Parkera** standardu Monka *Bye-ya*, do którego po kilku taktach dołączył równie energicznie **Sławek Pezda** (saksofon tenorowy), zaczął się wieczór. Nic standardowego w tym nie było. Z Frankiem Parkerem (Benny Carter, Freddie Hubbard, Roy Hargrove, Patricia Barber, Kurt Elling – oto u kogo grał ten perkusista) Mike gra dopiero od paru miesięcy. Nikogo nie muszę przekonywać, czym jest sekcja rytmiczna – szczególnie w przypadku trio, i to takiego, gdzie liderem jest muzyk grający na kontrabasie – instrumencie czarodziejskim, bo, podobnie jak na klaryniecie basowym, można na mim zagrać wszystko. Ta sekcja brzmi, jakby grali razem od lat.

Rob Ford 4 PM (kompozycja – Mike Parker) zaczął się od błyskotliwych wprawek na kontrabasie Mike’a, do których Frank Parker dodał zdecydowany rytm, a Pezda spokojną linię melodyczną i kiedy wszyscy odetchnęli w oczekiwaniu na nostalgiczną balladę, zrobiło się nagle funk-rockowo. Podpowiedź – tytułowy Rob Ford to burmistrz Toronto, znany z używek oraz zapraszania reggae band do ratusza... Trzeci utwór to subtelna ballada *Unwritten*, aranżacja kompozycji Brysona Barnes’a, przyjaciela Parkera z nowojorskiej sceny, która przypominała mi najpiękniejsze kompozycje Komedy. Przed przerwą zabrzmiał jeszcze dość ograny w Krakowie standard Arthura Schwartza *Alone Together*, znany z wersji Artie Shawa, Eri-

ca Dolphy’ego czy Rona Cartera. Na szczęście Mike Parker wybrał zupełnie świeżą aranżację, coś w stylu up-beat tango z wysmakowanym dialogiem perkusji i kontrabas, i na przemian delikatnymi i pełnymi pasji dźwiękami saksofonu. Set zakończył zwariowany freejazzowy *Hermit The Dog* ze złowrogim rytmem i przewrotną melodyką, będący kompozycją Mike’a Parkera.

Po przerwie – *Kobra Kai Dance Remix* – aranżacja Mike’a Parkera kilku kompozycji Bartka Prucnała, z którym jako Mike Parker’s United Theory nagrał *Embrace The Wild*. Moim zdaniem to genialna symbioza wszelkich muzycznych gatunków, funkowy groove godny Prince’a, ale stosownie jazzowo połamany, karkołomne riffy Pezdy, któremu bezwzględnie należy się osobny artykuł. Ten młody, ale już opierzony, krakowski saksofonista, laureat wielu konkursów, lider własnego trio czerpie z punku, noise i free jazzu, potrafi grać bardzo lirycznie, ale także z bezpardonową determinacją i impetem zranionego nosorożca. Mnie kojarzy się z najlepszą polską tradycją improwizacji w wydaniu nieodżałowanego Tomka „Szakala” Szukalskiego.

Arctica zaczęła się niewinnie – kilkunut na basie, podparty pulsującym rytmem i melodią saksofonu, rozwijając się w wyrafinowane ato-



Frank Parker



Sławek Pezda, Mike Parker

nalne brzmienia. W kontrapunktach słycać echa Debussy'ego. Parker jest typowym muzycznym erudytą – w dzieciństwie słycał Mozarta, a, oprócz obowiązkowych dla kaźdego basisty ćwiczniołek Bacha, z klasycznych inspiracji wymienia Ravela i Strawińskiego. W *Arktyce*, napisanej wspólnie z Brysonem Barnesem, słycać tęsknotę za czymś bezpowrotnie utraconym. Tutaj też Frank Parker w pełni pokazał swoja paletę: genialnie powściągliwy, ale nieuchronny puls,

mistrzowskie wybory pomiędzy subtelnymi szcztokami i burzą bębnów, udowadniając tym samym, że jego symbioza z Mikem Parkerem nie jest dziełem przypadku. Wieczór zakończył hardbopowy *All Saints*, kompozycja Parkera z polskim tłem.

United Theory to już historia. Teraz Mike cieszy się obecnym trio, z którym chciałby nagrać następną płytę – i słusznie. Oczywiście, co trzy dęciaki z poprzedniego składu to nie jeden sax, ale w tym składzie nie brakuje niczego, jest za to wszystko, co w jazzie być powinno: oryginalność, świeżość, nieprzewidywalność, grupowa symbioza w improwizacji oraz poczucie humoru. ●



Michał Salamon



Justyn Małodobry

fot. Katarzyna Kukielka

Muzyka, która zaprasza, żeby podejść bliżej



Paulina Biegaj
paulabj@wp.pl

Kraków, Alchemia, 10 lutego 2015 r.

Na scenie krakowskiej Alchemii spotyka się pięciu postawnych face-tów. Mogliby ją roznieść na wstępie. Wstęp jest jednak zupełnie zaskakujący. Grają z dużą delikatnością i wyczuciem. Na froncie, ze względu na muzycznych, **Stanisław Słowiński** i **Zbigniew Sz wajdych**. Pra-

wie każdy utwór będzie się opierał na koncepcji, w której „pierwsze skrzypce” grają skrzypce z trąbką, razem rozpoczynając. Połączenie brzmieniowe jest tym bardziej ciekawe, że słyszymy w nim wyraźnie ulubione przez muzyków interwały czyste.

Taka jest też ich muzyka, oczyszczona z chaosu i przesady. Każdy dźwięk, każda barwa są w niej potrzebne i ważne. Tym bardziej, że pozostałe instrumenty – kontrabas, klawisze i perkusja – nawiązują ze sobą najbardziej wartościowy dialog. Każdy ma tutaj tyle samo do powiedzenia, nikt się nie wybija, a zachowana równowaga sił pokazuje świetne zdolności aranżacyjne artystów. Dzięki nim i niezwykle żywej rozmowie muzyków na scenie słuchamy prawdziwego współczesnego jazzu. Prawdziwego dzięki inspiracjom z klasyki jazzu tworzonych w Polsce, a współczesnego również pod względem czerpania ze współczesnej klasyki w ogóle.

Max Olszewski, Justyn Małodobry i Stanisław Słowiński byli już razem słyszani nie raz. Znani z podążania różnymi muzycznymi ścieżkami, w swoim jazzowym projekcie poszli w najlepszym kierunku. Ze **Zbigniewem Sz wajdychem** i **Michałem Salamonom** można ich zobaczyć i usłyszeć od niedawna pod poetycko brzmiącym, jak ich dźwięki, słowem „**Jassminum**”. Droga, jaką wybrali, według tego, co sami o niej mówią, to poznawanie i badanie tego, co nieznanne. To równocześnie ich cel. Nie usłyszymy tu

jednak, jak w innych projektach, muzyki poszukującej na sposób przede wszystkim eksperymentalny. Usłyszymy za to nieodłączną od każdego eksperymentu tajemnicę.

Już pierwsze dźwięki, wyłaniające się jak zza mgły, powiedziały nam, że tajemniczość to również nieodłączny element twórczości Jassminum. Nieuchwytność, matowość, nieostrość, melancholia kryje się też w oryginalnej grze na skrzypcach Stanisława Słowińskiego. Niech jednak nikogo nie zmyli nieostrość czy matowość w ekspresji wykonania. Pannie potrafią zagrać tak wyraziście, mocno i sugestyjnie, że chciałoby się krzyknąć z zadowolenia w trakcie grania z Michałem Salamonom.

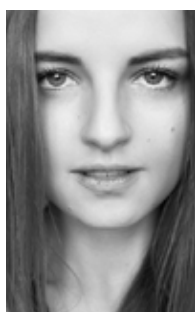
Emocje to zresztą drugi, obok brzmienia, klucz, którym starali się dotrzeć do słuchaczy. Nie mówiąc już o zjawiskowych pizzicatach Stanisława Słowińskiego, o tworzącej równie zjawiskowe przestrzenie perkusji Maxa Olszewskiego, o nie tylko zmyślnej, ale też zmysłowej grze pianisty, o raz statecznych, a raz żywiołowych improwizacjach kontrabasu i w końcu o solówkach trębacza, zwłaszcza tych w najwyższych rejestrach i w największej dynamice.

Finał koncertu, a dokładniej jego bis, to kolejne zaskoczenie. Nastrojowy jak widok górskiego zbocza w półmroku wieczoru. Czy jednak młodzi artyści mogli nas czymkolwiek 10 lutego zaskoczyć, biorąc pod uwagę ich osiągnięcia i poprzednie koncerty? Mogli, bo oryginalna i twórcza muzyka zawsze zaskakuje. Dlatego przecież taka jest. ●



fot. Lech Basel

Vertigo otwiera się z Moniką Borzym



Milena Fabicka

milenafabicka@gmail.com

Wrocław, Vertigo, 15 lutego 2015 r.

Wrocław to bardzo jazzowe miasto. Miasto dwóch dużych festiwali jazzowych, miasto w którym co chwila odbywają się koncerty, ale też miasto, w którym przez pięć lat nie było żadnego klubu jazzowego z prawdziwego zdarzenia. Oczywiście były miejsca gdzie można było usłyszeć jazz w klubowych warunkach, ale nie były to miejsca

typowo jazzowe. Tak się nieszczęśliwie złożyło, że legendarna Rura została zamknięta zaraz przed tym, jak przeprowadziłam się do Wrocławia na studia, a reaktywowana ma być jesienią, kiedy prawdopodobnie już mnie tu nie będzie. Na szczęście udało mi się doczekać otwarcia Vertigo, które co prawda przesunęło się w czasie

o dwa lata, ale jak już się dokonało, to z impetem.

Decyzja o zaproszeniu na otwarcie **Moniki Borzym** była jak najbardziej słuszna, artystka ta bowiem skradła serca wielu słuchaczy. Tak wielu, że bilety rozeszły się w dwa dni. Choć występuje często, i we Wrocławiu koncerty dawała nie raz, to ten był moim pierwszym. Osoby, które już Monikę w wersji koncertowej znają, pewnie zgodzą się ze mną, że ta dziewczyna jest po prostu rozbijająca. Natychmiast skraca dystans i odczarowuje wrażenie, jakoby miała być wielką diwą. Zwraca się do publiki bardzo bezpośrednio, językiem takim, jakiego faktycznie się używa mając dwadzieścia parę lat. Podoba mi się, że nie stara się komuś na siłę przypodobać, tylko pokazuje swoją przebojową, trochę łobuzerską osobowość. Choć oczywiście jak już zacznie śpiewać, robi się czasem słodko i uroczo, ale akurat w tej kwestii nie bez znaczenia są same piosenki. I w tym przypadku nareszcie mogę użyć z pełną świadomością określenia „piosenka” a nie „utwór” czy „kompozycja”. „Piosenka” w tym kontekście pasuje idealnie, nie tylko ze względu na samą formę śpiewaną, ale też dlatego, że twórczość Moniki zawiera się w nurcie dość mainstreamowym jak na jazz. Dzięki swojemu talen-

towi udało jej się w tym mainstreamowym świecie odnieść duży sukces, bo przecież w wieku niespełna 25 lat ma już na koncie pokrytą w Polsce platyną, debiutancką płytę *Girl Talk* oraz złotą *My Place*.

Tego wieczoru w Vertigo wybrzmiały kawałki z obydwu tych albumów. Koncert podzielony był na dwie, około czterdziestominutowe części, z czego pierwsza z naciskiem na autorski materiał z *My Place*, a druga ze znanymi coverami Björk czy Eryki Badu. Oczywiście największą uwagę skupiała na sobie wokalistka, ale nie można nie wspomnieć o czterech artystach odpowiedzialnych za instrumenty. Tego wieczoru Monice co prawda nie towarzyszyli amerykańscy jazzmani, z którymi nagrywała ostatni album, nie pojawił się gościnnie Randy Brecker ani John Scofield, ale mogliśmy za to posłuchać naszych polskich muzyków: **Michała Kowalskiego** na fortepianie, **Artura Gierczaka** na gitarach, **Krzysztofa Pacana** na basie oraz na perkusji – **Pawła Dobrowolskiego**.

Otwarcie Vertigo okazało się sukcesem, pomimo chorego gardła wokalistki, pomyłki w tekście, czy przydługawych kolejek do baru. Czasami, o to wręcz chodzi w otwarciach, żeby było trochę zamieszania i by potem mieć co opowiadać. Chociaż pewnie więcej ciekawych opowieści mogłabym przytoczyć z nieoficjalnego otwarcia klubu, które miało miejsce dwa dni wcześniej, to powstrzymam się, bo jak to mówią... *What happens at the party, stays at the party*.

Kiedy piszę ten tekst klub prężnie działa już od kilku tygodni i właściwie każdego dnia konsekwentnie serwuje muzykę na żywo. Mam wielką nadzieję, że faktycznie ta inicjatywa przetrwa i ludzie będą tłumnie to miejsce odwiedzać, bo taki klub we Wrocławiu był bardzo potrzebny. ●



Monika Borzym i Krzysztof Pacan



Paweł Dobrowolski

fot. Lech Basel

Vertigo, czyli jazzowy zawrót głowy we Wrocławiu



Lech Basel

jazzograf@gmail.com

Wrocław, Vertigo, 15 lutego 2015 r.

Od 13 lutego 2015 roku jazz ma we Wrocławiu nowy, komfortowy dom. Ze wspaniałą dużą sceną, doskonałym fortepianem, świetnym nagłośnieniem i znakomitą lokalizacją. W bezpośrednim sąsiedztwie Rynku, przy jednym z głównych deptaków Starego Miasta.

Przede wszystkim ta lokalizacja spełnia jeden główny, niby oczywisty warunek. Nazwałem go Pierwszym Prawem Pawła Kaczmarczyka. Dlaczego tak? Ano dlatego, że latem ubiegłego roku, w trakcie warszta-

tów jazzowych w Lesznie, podczas jednej z wielu nocnych rozmów o jazzie i jego okolicach, gdy rozmawialiśmy o klubach jazzowych w Krakowie i ich braku we Wrocławiu, Paweł wypowiedział arcyważne zdanie: „Klub jazzowy, czy też jakikolwiek inny muzyczny, musi znajdować się w miejscu, gdzie można grać po godzinie dwudziestej drugiej...

I Jazz Club & Restaurant Vertigo warunek ten całkowicie spełnia. Na dodatek zapewnia komfort pra-



Monika Borzym

cy muzykom, komfort odsłuchu słuchaczom i to zarówno podczas koncertów jak i odtwarzania muzyki z płyt. Pieści uszy bywalców, ale również dba o ich dobre samopoczucie znakomitą kuchnią.

Mam ogromny szacunek i wdzięczność fana jazzu do tych wszystkich wrocławskich klubów, które po zamknięciu Rury przyczarowały bezdomnych jazzmanów i jazzfanów. Przyznać jednak trzeba, że żaden z nich nie był w stu procentach klubem jazzowym w pełnym tego słowa znaczeniu. Na takie miejsce jak Vertigo czekaliśmy długo.

Pierwsze dwa tygodnie jego działalności rozbudziły ogromne nadzieje i apetyty. Jazz na żywo codziennie,

w oparciu głównie o wrocławskich muzyków, w niedzielę koncerty markowych polskich wykonawców... to nie tylko zawrót głowy, ale prawie sen...

Oczywiście nie jest idealnie. Co jakiś czas pojawiają się drobne błędy okresu niemowlęcego. Są one jednak szybko korygowane i ja naprawdę bardzo lubię tam bywać. Zresztą nie tylko ja. Zdarzają się już takie dni, takie koncerty, że brakuje nawet miejsc siedzących. Świetna jest codzienność, wspaniałe plany, aż chciałoby się rzecz: chwilo trwaj wiecznie, jesteś piękna.

Na dodatek wygląda na to, że Vertigo rozpoczęło całkowicie nowy rozdział w historii wrocławskiego jazzu. Wieść gminna niesie, że jesienią w końcu reaktywowana ma być legendarna Rura. W czerwcu otwarty ma być kolejny jazzowy klub. Coraz ciekawsze koncerty odbywają się w Starym Klasztorze i jego Sali Gotyckiej. We wrześniu rusza Narodowe Forum Muzyki, a w nim Jazztopad. Interesująco zapowiada się 51. Jazz nad Odrą, po raz pierwszy pod artystycznym kierownictwem Leszka Możdżera. Z głębokiego snu wybudzili się wielce zasłużeni dla wrocławskiej sceny jazzowej muzycy skupieni wcześniej wokół PSJ-otu. Prężnie działają różne mniejsze i większe inicjatywy oraz kluby szeroko pojętej muzyki improwizowanej.

We Wrocławiu ponownie nastał czas jazzu. Już teraz zdarzają się takie wieczory, że w różnych klubach w niedużej odległości od siebie, wysłuchać można zróżnicowanych gatunków tej muzyki, od kameralnych duetów, poprzez jazz środka, aż po free jazzowe szaleństwa. Nareszcie! ●



fot. Zbigniew Biegaj

Antoni Krupa

Blues o rozwianych włosach na wietrze

Paulina Biegaj
paulabj@wp.pl

Kraków, Dali Club, 28 lutego 2015 r.

Wielki obecny – **Antoni Krupa** i wielki nieobecny – Jarosław Śmietana. To on skomponował muzykę do połowy utworów płyty *Amela – blues o rozwianych włosach na wietrze* i wszystkie zaaranżował. Antoni Krupa powiedział o tym na samym początku. Wyraz jego twarzy zdradzał, że zapowiadał się naprawdę ważny koncert.

Ważny jak ważna jest Amela, zmarła wnuczka, której zadedykował całą płytę i otwierającą ją piosenkę. Tę samą wykonał także na otwarcie koncertu, który odbył się 28 lutego. „Jesteś małą rozkoszną hipiską,

lecz zmieniłaś krainę rozkoszy. Bóg Cię zabrał do siebie, teraz tam rozwiane twe włosy”...

Niezwykle zabrzmiał też *Song dla Gońki*, do czego przyczynili się obecni na scenie muzycy zespołu **Workaholic**. Zawdzięczamy im wymowną i żywą muzycznie atmosferę we wnętrzu Dali Clubu. Najważniejszy był jednak głos Antoniego Krupy, ojca, przyjaciela, bohatera

i legendy. To dla niego przyszliśmy. A przyszliśmy w związku z wyjątkową okazją.

Po raz pierwszy w naszej obecności krakowski bluesman wykonał cały materiał pochodzący ze swojej pierwszej autorskiej płyty. Płyta powstała dzięki najbliższemu bluesmanowi, tym którym dziękuje na okładce i którym dedykuje nagranie: córce Ani, Wojtkowi, Filipowi i wspomianej już wnuczce Ameli, oraz dzięki tym, których zaprosił do współpracy. Oprócz Jarosława Śmietany uczestniczyli w nagrańach: Antek Dębski, Paweł „Baby” Mąciwoda, Harriet Levis, Karolina Cygonek, Magda Piskorczyk, Jorgos Skolias, Stefan Błaszczński, Adam Czerwiński, Tomasz Kudyk, Łukasz „Wiśnia” Wiśniewski, Marta Ignatowicz, Agnieszka Łapka oraz Igor & Kacper Piećko.

Płyta wypełniona jest życiowymi refleksjami z miniatur poetyckich Antoniego Krupy. „Popatrz chmurom prosto w oczy, bo przed tobą dobry czas”, „nie przyspieszysz czasu w locie...” – blues Antka Krupy w całości jest o życiu, ale jego utwory są czymś więcej niż „dobrymi” radami i „przepisami” na życie. Ten blues, póki jest o życiu, musi być optymistyczny. Zresztą powodów do radości w sobotę nie brakowało.

Bohater wieczoru zapowiadał swoje ulubione utwory. Szczególnie ucieszył się, gdy jego i Jarka Śmietany ulubioną piosenkę, po raz pierwszy na żywo wykonał „tak jak ona powinna zabrzmieć”, czyli z dwoma harmonijkami ustnymi, z **Januszem „Yanooshem” Baranem**.

Oprócz Workaholic w składzie: **Grzegorz Piećko** na gitarze basowej, **Tomasz Pachciarek** na klawiszach, **Bart Kuraś** na perkusji, **Jan Purchla** na gitarze, **Leszek Mierzwa** na gitarze, **Piotr Kosieradzki** na skrzypcach, pojawili się grający tego wieczoru: **Waldemar Gołębski** (EWI 4000s), **Justyna Baran** (wokalec), wspomniany też już Yanoosh Baran (wokalec, harmonijka, gitara), **Eva Novel** (wokalec) oraz **Paweł Ścierański** (gitara). Wystąpiły także **wokalistki chóru Krakowskiej Szkoły Jazzu i Muzyki Rozrywkowej**, śpiewając zapadające na długo w pamięć refreny piosenki *Camden Town*. **Eva Novel** przejmująco zaśpiewała *Amazing Grace* i *Summertime* w duecie z Antonim Krupą, a **Justyna Baran** z Yanooshem Baranem dali nam przedsmak swojej nowej płyty, śpiewając piosenkę Jimiego Hendrixa. Były też miłe wspomnienia z czasów, gdy Antoni Krupa grał w zespole WIEM Marka Grechuty. Przywołała je między innymi piosenka *Gdziekolwiek*.

Antoni Krupa podziękował za obecność, bardzo szczególnie, nie tylko wszystkim muzykom, ale również publiczności. A publiczność wyraziła wdzięczność nie tylko za ten koncert, ale także za cotygodniową jego obecność, poprzez radio, w swoich domach.

Koncertowi towarzyszyła wystawa zdjęć Barbary Czopek i Doroty Muniak *Subiektywnie w obiektywie*. Jazz.●



Najczęściej wystarczy tylko stwierdzenie, że jest jedynym Polakiem i jedynym skrzypkiem, który zagrał u Milesa Davisa. Ale to nadmierne uproszczenie, bo **Michał Urbaniak**, niezależnie od epizodu u Milesa, jest niewątpliwie jedną z najważniejszych postaci polskiego jazzu, należy też do tych, którzy współtworzyli w Ameryce nurt fusion i byli prekursorami łączenia rapu z jazzem. Wpływy jego muzyki słyhać do dziś w twórczości wielu wykonawców, także tych niezwiązanych z jazzem. W JazzPRESSie Michał Urbaniak opowiada o nieznanym epizodach ze swojej biografii i zdradza plany uruchomienia w Warszawie klubu i ośrodka edukacyjnego.

W trosce o muzykę rytmiczną

Piotr Wickowski

piotr.wickowski@radiojazz.fm



Piotr Wickowski: Powinniśmy chyba na wstępie ustalić, że nie będziemy rozmawiać o twojej współpracy z Milesem Davisem, bo opowiadałeś już o tym tysiące razy...

Michał Urbaniak: A pomyśleć, że był to właściwie wypadek przy pracy. Nigdy nie miałem takiego marzenia, żeby grać z Milesem, ani nie miałem tego w spisie planów. Po prostu stało się tak dlatego, że większość moich muzyków jak dorastała, to szła grać do Milesa.

Skąd ich brałeś, jak wyszukiwałeś takich zdolnych, którzy potem byli w stanie sprostać wymaganiom wielkiego Milesa?

Pojechałem do Stanów, żeby sprawdzić się w grze z czarnymi muzykami. Chciałem wiedzieć, czy mój feeling, czy moje odczuwanie jazzu jest właściwe. Oczywiście od początku grałem nie tylko z czarnymi, bo pierwszym moim kontaktem był Dave Liebman. W każdym razie od początku grałem z prawdziwymi jazzmanami z krwi i kości, z nimi się kontaktowałem. Miałem szczęście, że poznałem dzielnicę Jamaica Queens, z której potem pochodziło większość moich muzyków. Trafiali do mnie jeden po drugim, jak jeden nie mógł grać, przyprowadzał następnego na zastępstwo. Mówiłem: „Potrzebuję pianisty” i słyszałem: „Mam takiego...”.

Jak to wyglądało na samym początku – chodziłeś po klubach, szukałeś na ulicach?

Tak, chodziłem po klubach, słuchałem różnej muzyki. Nie na ulicach, na ulicach to potem oni mnie zaczepiali, czy mogą ze mną grać. Na przykład Kennego Kirklanda usłyszałem na coponiedziałkowych koncertach w Village Gate, które nazywały się *Salsa Meets Jazz*. Zwykle grał tam Ray Barretto z różnymi muzykami. Zobaczyłem Kennego, jak grał cały posklejany, poskładany po wypadku samochodowym, spowodowanym jazdą po marihuanie. Wyglądał na ślimaka, ale jak grał, z fortepianu szedł ogień. Powiedziałem mu, że szukam pianisty i zaprosiłem go do domu. Przyszedł, zaczął grać na pianie Fendera, które u nas stało. Osiem taktów standardu i mi wystarczyło. Ula mówi: „Co się wygłupiasz, widzisz, że to ślimak, potrzebujemy tigera”. Ja jej na to: „Nic się nie bój”. Reszta jest historią. Przez siedem lat był filarem zespołu i... najbardziej śpiącym muzykiem, jakiego w życiu spotkałem. Jak tylko usiadł w podróży: bus czy samolot, od razu zasypiał.

Jak trafił do twojego zespołu nastoletni Marcus Miller?

Poznałem przypadkowo na Broadwayu aktora Akiego Aleonga, który załatwiał muzyków na sesje nagraniowe. Powiedziałem mu, że chcę zrobić płytę z wokalami, i on przyprowadził takich chłopaków, którzy się do tego nadawali, między innymi trzynastoletniego basistę, u którego pierwszy raz usłyszałem na basówce klang. Nagrałem z nimi w siedemdziesiątym ósmym *Ecstasy*. Ciekawostka: miałem czterech wokalistów, którzy nie potrafili zaśpiewać na cztery głosy, tylko na trzy. Męczyłem się miesiącami, żeby tak zaśpiewali, robiłem mnóstwo aranży, z których większość się nie udawała. Ale płyta brzmi świetnie i uważam, że jest jedną z moich najlep-

szych. Oczywiście żaden z muzyków nie znał nut, basista Pee Wee Ford uczył się utworów w ten sposób, że nagrywałem mu na kasetkę, a on zabierał ją ćwiczyć w domu. Aż raz powiedział mi, że nie da rady zagrać tego, co mu dałem, ale ma kogoś, kto potrafi, kogoś, kto mieszka w jego bloku. I przyprowadził Marcusa.

Ciągle zdarza się wam razem grywać?

Tak, w styczniu miałem okazję grać z Marcusem na Bahamach podczas organizowanego przez niego Smooth Jazz Cruise. Zaprosił mnie, jak dowiedział się, że jestem w Nowym Jorku. Przez tydzień dwa tysiące osób na statku, większość czarnej publiczności, duża sala koncertowa, mała sala koncertowa i trzy jazz kluby, w każdym inny zespół. A ze wszystkimi grał Marcus, który miał też wykłady o jazzie. Podczas wywiadu dla amerykańskiej telewizji, przy tej okazji, powiedział, że najwięcej nauczył się w życiu ode mnie. Nie wiedziałem o tym wcześniej. Powiedziałem wtedy, zgodnie z prawdą, że ja z kolei od Marcusa dowiedziałem się najwięcej o tych rzeczach, co do których wiedzy mi brakowało, których chciałem się nauczyć, czyli przede wszystkim związanych z rytmem.

Uważasz, że on był najbardziej charyzmatycznym, wyróżniającym się



muzykiem ze wszystkich, którzy u Ciebie zaczęli?

Tak, najbardziej też zaawansowanym muzycznie. W muzyce, jaką graliśmy, perkusista z reguły gra mocno, a wszystko rozgrywa się między basem, ewentualnie też keyboardem i solistą. Potem dopiero reaguje perkusista i psuje rytm. Taka jest struktura tego grania. Marcus odgrywał w nim bardzo ważną rolę.

Marcus od piętnastego roku życia grał w moim zespole, ale osiągnął tak wiele, bo ćwiczył całe dni, nie tylko ćwiczył, ale grał i tworzył. Po kilku latach grania u mnie, w studiach zajął się komponowaniem muzyki na różne zlecenia. Zaprasza-

li go, żeby nagrał jakiś groove, i na tym inni w latach 80. pisali całe płyty.

Po śmierci Milesa w 1991 roku przez następne lata, a może nawet przez dwie dekady, respekt do niego zataczał coraz większe kręgi. Nobilitowało nie tylko granie z tymi, którzy grali z Milesem, ale dla niektórych muzyków także, że miało się coś wspólnego z tymi, którzy grali z tymi, którzy grali z Milesem. Nie masz wrażenia, że ostatnimi czasy magia Milesa już tak nie działa, że dla najmłodszych muzyków, dopiero rozpoczynających karierę, Miles nie znaczy już tak wiele?

Takie jest europejskie spojrzenie na sprawę, w Stanach Miles jest pomnikiem, tak jak był, tak jest i będzie. Nie wiem, może wśród polskiej społeczności muzycznej można odczuć słabsze zainteresowanie jego muzyką. Myślę, że tak zwany statystyczny Polak potrafi przesadzić z oceną sukcesów, po czym bardzo szybko lubi ten sukces umniejszyć, zwłaszcza

jeśli chodzi o innych Polaków, ale nie tylko. Czyli był Miles – nie ma Milesa. Nie w Ameryce, tak w muzyce, kulturze, ale i w życiu codziennym od tamtych czasów wiele się nie zmieniło. Płyty Milesa nadal świetnie się sprzedają. *Kind of Blue* nadal sprzedaje się w olbrzymich ilościach, mimo że przychodzą nowe generacje.

Grałem niedawno w Chicago z bluesowymi dziećmi i rozgrzewkę gitarzysta zaczął od *So What*. Nie planowaliśmy tego, po prostu spytał, czy możemy na tym zaczynać. A byli tam właściwie poza mną tylko muzycy bluesowi. Taki dobrze zbudowany zakapior, którego na pierwszy rzut oka nie podejrzewałbym, że może to znać. Ale właściwie nie powinienem się dziwić, przecież blues jest jazzem.

Zgadzasz się z opiniami, że po tylu latach nadal brakuje Milesa, że nie ma w jazzie tej rangi postaci. Kogoś, kto co dziesięć lat był w stanie zaproponować coś nowego, często szokującego, coś, za czym podążali inni?

Tak, to prawda. Najładniej chyba to nazwał Lenny White zaraz po śmierci Davisa, kiedy spotkaliśmy się na promocji nowej płyty Kennyego Kirklanda. Lenny powiedział: „Wódz odszedł, szukajmy nowego wódza”. Nie sądzę, żeby ktoś takiego znalazł do tej pory. Domyślam się, że w Europie mogą być innego zdania, tylko że ja europejski jazz uważam za dewiację. A jak słyszę pojęcie *Polish jazz*, zgadzam się, że jest bardzo zacne, bardzo prawdziwe, ale dotyczy tylko okresu lat 60. Na Facebooku napisałem, że ja na pewno do *Polish jazz* nie należę. Nie powinno się mówić o stylu *Polish jazz*, tylko że jazz jest w Polsce. Tak jak nie ma pojęcia *Polish sex*, tylko po prostu seks jest w Polsce.

Zatem w jakim kierunku zmierza jazz? Nietrudne pytanie dla kogoś, kto cały czas stara się być na bieżąco.

Nie muszę się starać być na bieżąco, jestem Wodnikiem i jest to dla mnie naturalne. Jak jest premiera, nawet w środku nocy, sprawdzam, jaki jest nowy model telefonu.

Gdzie idzie jazz? Powstaje bardzo różnorodna muzyka. Zauważyłem, że tak jak sobie wymarzyłem, młodzi ludzie nawiązują do korzeni. Co jest jedyną drogą, żeby jazz był jazzem. Choć odchodzenie od ko-

rzeni może też być fajnym eksperymentem. Przechodziliśmy przez niektóre free jazzowe historie, ja prze-

szedłem przez prawie każdy styl muzyczny. Ostatnio, szczególnie kiedy jestem w Europie, staram się nie nadużywać słowa „jazz”, mówię raczej „muzyka rytmiczna”. Mówię tak, bo wielu ludzi na słowo „jazz” od razu reaguje: „Ja nie rozumiem jazzu”. Po paru minutach rozmowy, bez puszczenia jakiegokolwiek muzyki, od razu jest konflikt. Bo uważam, że jazzu nie trzeba rozumieć, nic nie trzeba przy nim myśleć.

Raczej się go czuje.

Oczywiście. Albo jest, albo go nie ma. Strasznie się cieszę jak w róż-

nych miejscach podchodzą do mnie ludzie i mówią, jak kiedyś powiedziała do mnie pani na Chmielnej w Warszawie: „Panie Michale, nie rozumiem jazzu, ale kocham, co pan gra”. Usłyszałem to na cmentarzu w Łodzi od kwiaciarki i w Nowym Jorku, przy Blue Note. Tym bardziej cieszę się, bo nie gram, żeby się przypodobać, tylko z potrzeby wewnętrznej.

Dlaczego nie nadużywam słowa „jazz”? Bo jest tak zabrudzone, również przez media. Tyle już bzdur napisano na temat tej muzyki, że aż jest mi żal używać tego słowa. Kocham słowo „jazz” i najchętniej bym je krzyczał, ale boję je wypowiedzieć, bo każdy ma inne wyobrażenie, a właściwie mało kto wie, o co chodzi. Najgorsze, że fachowcy nie wiedzą, o co chodzi. Dlatego mówię: „muzyka rytmiczna, czasami zwana jazzem”. Ale jestem pewien, że niedługo jazz wróci do mainstreamu, w ogóle do muzyki popularnej.

I wreszcie wszyscy obłowimy się na jazzie!

Dosłownie tak. Przetrywamy kryzys.

Trudno teraz w to uwierzyć, w czasach kiedy z masowych rozgłośni jazz został zupełnie usunięty, a sytuacja nielicznych mediów zajmujących się tą muzyką nie jest za wesoła...

Wiemy, jacy ludzie pracują w dużych stacjach radiowych, jacy są właściciele, chociaż podobnie jest na świecie – liczy się tylko biznes. Ale przyjdzie jeszcze czas, kiedy obrócą się jak chorągiewki na wietrze i będą gonić za słowem „jazz”. Raptem okaże się, że już nie jest niszowe i ten, co ubrał się jazzu, jest modny.

Uważasz, że jazz raczej zwróci się ku przeszłości, jak chciałby pewnie Wynton Marsalis, mniej ku nowym nurtom, elektronice, czy czemuś innemu?

Mnie się wydaje, że różne nurty muszą być prowadzone równolegle. Tacy ludzie jak Wynton Marsalis muszą dbać o swoją kulturę, tradycję, wręcz o swoje zabytki i to jest OK. Ale jednocześnie jazz nie może stać w miejscu i nie może nie reagować na aktualne wpływy z zewnątrz, nie tylko muzyczne, też socjologiczne.

Gdzie jest granica, poza którą jazz przestaje być jazzem?

Jeżeli swinguje, jeżeli kołysze, dla mnie jest jazzem. Nie musi być dużo improwizacji. Oczywiście w jazzie zawsze jest przygoda, element emocji – nie wiadomo, co się wydarzy. Ta przygoda wynika ze współgrania z innymi ludźmi i w ogóle z tego, że raptem komuś strzeli coś do głowy, ktoś coś zaczyna grać i od razu zespół za nim idzie.

Powiedziałeś, że masz też za sobą free jazzowe eksperymenty. Jak je teraz wspominasz z perspektywy czasu? Wielu obecnych polskich mainstreamowców ocenia takie epizody ze swojej przeszłości jak okropną chorobę, z której udało im się wyleczyć.

I tu jest problem, czy gra się z wewnętrznej potrzeby, czy gra się z takiego powodu, że wypada tak grać



fot. Kuba Majerczyk

lub trzeba tak grać. Albo dlatego, że za takie granie dostanie się następne. Moja przygoda z free jazzem była bardzo prosta. Jak coś nowego się pojawi, ja zawsze w to wejdę, żeby zobaczyć, spróbować. Zorientowałem się, że free jazz nie jest dla mnie, ale pewne elementy do dzisiaj stosuję. Potrafię, na przykład, raptem zaskoczyć zespół. Zwłaszcza jak mieliśmy wcześniej mało prób. Basista nagle zaczyna szukać w papierach, rozgląda się, co się dzieje, a ja gram i zapraszam ich do grania. Jak mniej doświadczony albo rzadko grający ze mną zapyta co gramy, mówię: „Jak nie wiesz, co grasz, to nie graj, słuchaj co się dzieje”.

Zresztą takie było założenie w jeszcze Constellation (polski zespół Michała Urbaniaka z początku lat 70. – przyp. red.): „Jeżeli czujesz coś, chcesz zagrać, to graj. Jesteś odpowiedzialny za najbliższy okres muzyki, idziemy za tobą, a jeżeli nie wiesz, co grać, przestań grać i słuchaj”. Straszne free z tego wychodziło, ale zawsze się kończyło jakimś fantastycznym rytmem.

Do dziś nigdy też nie układam listy utworów, o co

mają do mnie pretensje, albo mówię pierwsze dwa, trzy, żeby uspokoić kogoś, kto rzadko ze mną grał.

Elementy free jazzu weszły na stałe do muzyki jazzowej, stale się przydają. Można zrobić piękny wstęp, można zrobić piękne interludium. Było wielu przedstawicieli tego nurtu, którzy zrobili fantastyczną muzykę. Mnie na przykład bardzo podobało

się, co robił Peter Brötzmann. Abstrakcja, moim zdaniem, ma mało wspólnego z jazzem, z korzeniami i z rytmem, natomiast pewne elementy związane z przemocą, jeśli tłumaczyć z angielskiego „violence” jako „brutalne”, on świetnie wprowadzał. Co mi się podobało, bo miało jaja.

Fenomenalne były też grania freejazzowe z Komedą i Tomkiem Stańką, aż po lata 70. Zresztą Tomka nazywano wtedy rozszczępiaczem dźwięku. Jak graliśmy razem, potrafił w fantastyczny, kreatywny sposób psuć nam porządek. Zawsze cudownie to wspominam.

To prawda, że znałeś Ornette’a Colemana?

Tak, oczywiście, był jednym z pierwszych artystów, których poznałem w nowojorskich loftach w siedemdziesiątym trzecim, podobnie jak Sama Riversa.

Jak do tego doszło?

Wszędzie wprowadzał mnie Dave Liebman, potem Barry Altschul, którego przez niego poznałem. Poznawałem jednego muzyka po drugim, jednego przez drugiego.

I grałeś z nimi?

Oczywiście, były takie grania w loftach. Podejrzewam, że wtedy artyści dostawali w Nowym Jorku miejsca pofabryczne, które sobie adaptowali. Na taki koncert wchodziło zazwyczaj kilkadziesiąt osób, wszyscy siadali na poduszkach, wystrój w stylu hinduskim, palili marihuanę, muzycy grali...

Byłem wtedy na etapie początkowym, chodziłem i szukałem swojego miejsca w wielkim świecie, miałem ze sobą instrument i jeśli tylko pojawiała się szansa czy propozycja, chętnie grałem. Jak mówiłem, jednym z pierwszych, który mnie wprowadzał, był Liebman. Od niego też dostałem pierwszą ważną lekcję rytmu. Zaprosił mnie do Village Vanguard, do Elvina Jonesa, i powiedział: „Uważaj, bo raz Elvina jest później”, i pokazał mi, że w ogóle w jaz-

zie kołyszymy się, rytm jest trochę z tyłu, tak jakbyś na nartach jechał. Nasza edukacja, image jazzu jest taki, że wpaja nam wyprzedzanie – do przodu i do przodu. Co powoduje, że z muzyki robi się cyrk. Słuchając niedawno kwartetu Bustera Williamsa, nie mogłem się nadziwić, jak oni wszyscy razem zwalniali. Buster stworzył sobie taki świetny zespół, w którym wszyscy tak samo czują rytm.

Skoro nie zostałeś przy free jazzie domyślam się, że mimo tego, że zagrałeś z twórcą tego nurtu Ornettem Colemanem, nie „otworzył ci oczu” na taką muzykę?

Nie, Ornette nie zrobił na mnie dużego wrażenia, choć go polubiłem. Ale takim ważnym muzykiem, który potrafił „otworzyć mi oczy”, był Archie Shepp – wielka postać, która potrafi zagrać wszystko: od Bena Webstera do stratosfery. Ten człowiek przekonał mnie, że *the sky's the limit*, że można grać free, można grać wszystko w tym samym czasie.

Mówiłeś, że zwłaszcza w Europie nie nadużywasz słowa „jazz”, tylko „muzyka rytmiczna”, z drugiej strony nie jesteś przeciwnikiem gry przy mechanicznym rytmie, łączenia żywego grania z podkładami od DJ-ów, co wykorzystujesz nawet w swojej twórczości. Nie ma w tym sprzeczności?

Lepsze to niż bałagan, chociaż słowo „jazz” oznacza przecież też bałagan. Ale chodzi mi o to, że lepszy taki bałagan od paru zacadzonych facetów grających na instrumentach jazzowych i udających jazz. Bywa, że pewne elementy mają nawet fantastyczne, ale muzyka jako całość nie wystarcza. Wolę, żeby DJ puknął beat. Chociaż oczywiście najlepiej, żeby wyszło czterech grających ze sobą, zgodnie z tradycją, najlepiej czarnych, bo oni mają inny time niż my.

W takim razie, jak zdefiniowałbyś idealny rytm, taki, który jest bezbłędny dla jazzu?

Przede wszystkim musi się chcieć ruszać przy nim – pobudza do ruchu. Po drugie – jest w nim luz. Po prostu jest swego rodzaju dyscyplina rytmiczna połączona z luzem. Żeby nie było perfekt, a z drugiej strony, żeby kołysało. Rytm z maszyny jest sztuczny, nie oddycha. Natomiast rytm grany przez człowieka oddycha. Zresztą tu nie chodzi o rytm, bo sam rytm jest wynikiem emocji. Jest swego rodzaju emocjami. (*Nuci i kołysze się*) To jest jazz, przysięgam, że jest.

Wróćmy jeszcze do samych początków – twoich i Urszuli Dudziak – w Stanach, które są mało znane. Podobno pierwsze pieniądze zarobiłeś nie na graniu, tylko spisując nuty.

Przez pewien czas żyliście w niepewności, czy uda się wystartować z jakimś graniem. Jak długo to trwało?

Jazz nie może stać w miejscu i nie może nie reagować na aktualne wpływy z zewnątrz, nie tylko muzyczne, też socjologiczne

Przez trzy miesiące. W ogóle pierwsze pieniądze mieliśmy z odszkodowania – 500 dolarów. Dostaliśmy, bo w pralni zniszczyli Uli skórzaną kurtkę, miała taką szwajcarską, piękną, białą. Tak, pierwszą pracą było spisywanie nut z nagrań.

Nie myślałeś o skorzystaniu z kontaktu do jednego z szefów Warner Brothers, który miałeś od zdobycia Grand Prix jako najlepszy solista festiwalu Montreux'71?

Trzymałem go w zanadrzu, ale moim marzeniem było znalezienie się tam, gdzie Miles, Weather Report, Mahavishnu – czyli w Columbii. Dlatego, zanim wyjechaliśmy do Stanów, w Niemczech nagra-

łem płytę dla CBS-u, czyli europejskiej odnogi Columbii (płyta *Super Constellation*, wydana w USA jako *Fusion* – przyp. red.). Do czego nie było łatwo doprowadzić, bo oni nie nagrywali wówczas jazzu w Niemczech. Nieszczęśliwie też złożyło się, że jak zaprosiłem ich na nasz koncert, żeby ich przekonać, wysłałem limuzynę, wydawało się, że wszystko jest OK, a oni nie mogli wejść, bo pod klubem stało tak wiele osób, które próbowały się dostać na nasz koncert.

Decydująca okazała się rekomendacja Johna Hammonda. Jak udało się ją uzyskać? Poznaliście się wcześniej?

Nie. Po prostu kiedyś zadzwonił i jak usłyszałem: „Michael, kto jest twoim prawnikiem?“, wiedziałem – jest kontrakt. John Hammond był wtedy wielkim autorytetem w Columbii, pełnił funkcję kogoś w rodzaju strategicznego doradcy. Zaprosił na spotkanie, jak powiedziałem, że moim prawnikiem jest Bill Krasilovsky. I na tym spotkaniu podpisaliśmy kontrakt. Najpierw ukazała się płyta Uli – *Newborn Light*, a po niej, jak dograliśmy dodatkowy utwór – *Fusion*.

I przy okazji okazało się, że negocjacje, jeśli chodzi o wysokość kon-

traktu, nie poszły najlepiej. Dlaczego? Czesław Bartkowski opowiadał mi, że byłeś świetnym organizatorem, potrafiłeś doskonale prowadzić działalność zespołu od strony biznesowej, potrafiłeś zadbać o promocję, co było ewenementem w tamtych czasach.

Jak przychodzi do ważnych, wielkich spraw, nogi się uginają i potrzebuję mocnego człowieka koło siebie. Miałem kiedyś takiego, właśnie prawnika Billa Krasilovskiego, wielkiego człowieka w moim życiu. On mi bardzo wiele radził, nauczył mnie biznesu muzycznego. Zresztą był autorytetem, autorem bardzo ważnej książki w Stanach, co roku wznawianej przez Billboard – *This Business of Music*. W Columbiu zrobiło wrażenie, że on jest moim prawnikiem.

Skąd pomysł, żeby go zaangażować?

Przed wyjazdem do Stanów pytałem wszystkich Amerykanów, których w Europie spotykałem, co jest najważniejsze, żeby tam coś działać. A wszyscy odpowiadali, że trzeba mieć świetnego prawnika. Miałem wielkie szczęście, że dotarłem do Krasilovskiego, który powiedział mi: „Jest wielu prawników w biznesie muzycznym, przejmujących rolę menedżerów – włączają się w projekty, produkcję, zarabiają na tym. Ja nie jestem taki, nie znam się na tym. Znam się na prawie, mogę cię

nauczyć wszystkiego, co trzeba zrobić. Biorę małe pieniądze od wielu osób”. Ale na to, jak rozwiązać problem, przez który mogło nie dojść do podpisania kontraktu, sam wpadłem.

Jaki problem?

Groziła mi deportacja, bo miałem wizę studencką, a nie zgłosiłem się na studia (roczne stypendium w bostońskim Berklee College of Music było nagrodą za zwycięstwo na festiwalu w Montreux – przyp. red.). Potrzebowałem wizę pobytową, ale żeby ją dostać, jakaś amerykańska firma musiała zaangażować mnie na stałe. Spytałem tylko, ile kosztuje założenie firmy, okazało się, że niewiele i mówię: „No to mamy firmę – Fusion Productions”. I pod jej szyldem bardzo długo prowadziliśmy całą działalność w Stanach, później zmieniała się nazwa i obecnie jest to UBX Records.

Jak patrzysz z perspektywy czasu, jak myślisz, co spowodowało, że odnieśliście wtedy w Stanach sukces?

Mam jedną odpowiedź: prawda. To była tak prawdziwa, że aż naiwne. Czasami, jak rozmawiam z córkami, jak to możliwe, że w ogóle jesteśmy w Nowym Jorku, sam nie mogę uwierzyć. Nie wiem na ile, ale na pewno ważne też było moje zdrowie, że byłem po zawale, w okresie bardzo zdrowego prowadzenia się, dbania o zdrowie i zajmowania się jedynie muzyką przez 24 godziny na dobę. Nie wyobrażałem sobie inaczej. Dlatego czasem mówię, że można mieć, co się sobie wymarzy, tylko trzeba mieć bardzo mocne te marzenia i mocno do nich dążyć.

Gdybyś miał wskazać punkty zwrotne w muzycznej biografii, jakie by były?

Na pewno w pierwszym momencie przychodzi mi na myśl odkrycie muzyki organowej, co zawdzię-



fot. Kuba Majerczyk

czam i za co jestem wdzięczny Wojtkowi Karolakowi. Ale jeszcze wcześniej przyjazd do Łodzi Zbyszka Namysłowskiego, który już był zakręcony między cool jazzem i hard bopem. A ja wtedy nie wiedziałem, co to jest cool jazz, znałem tylko big bandy, Horace Silvera i Messengersów. Do dziś najbardziej Kocham właśnie Silvera i Messengersów. Bardzo ważnym okresem było dla mnie granie w Warszawie ze Zbyszkiem, który bardzo rozwijał się kompozycyjnie, jednocześnie bardzo trzymaliśmy się korzeni jazzu. Po czym przyszło otwarcie się na inne wartości jazzu u Komedy i Trzaskowskiego. Wtedy też ważne było pojawienie się Tomka Stańki i jego rozszczepianie.

Czy takim ważnym punktem zwrotnym nie było rozstanie, w sensie muzycznym, w latach 80., z Ursulą Dudziak? Ona oczywiście pojawiała się na kolejnych twoich płytach, ale jednak już przestała być stałym składnikiem brzmienia twoich zespołów. Nie było już ciągłego unisono lub interakcji jej głosu z twoimi skrzypcami.

Tak, to był bardzo ważny moment, zwłaszcza w życiu prywatnym. Ale dzięki temu zacząłem grać jeszcze bardziej czarną muzykę, a granie czarnej muzyki było zawsze moim celem. Nie zawsze się udawało, nie zawsze mnie było stać na taki zespół, jaki bym chciał mieć, ale ciągle zmierzałem w kierunku groovu.

Skomponowałeś wiele muzyki filmowej, zanim wystąpiłeś w filmie *Mój rower* w reżyserii Piotra Trzaskalskiego. Czy po sprawdzeniu się jako aktor zmieniłeś swoje podejście do komponowania do filmu?

Tak, teraz chyba inaczej bym podszedł do tematu. Ale nie z powodu roli, którą zagrałem, tylko dzięki Piotrkowi Trzaskalskiemu, który

jest fenomenalnym fanem muzyki i jazzu. Okazał się, że jest też jednym z najfajniejszych jazzfanów, jakich poznałem w życiu. Ma i zna wszystkie Shortery, Coltrane'y. On swojemu kompozytorowi (Wojciechowi Lemańskiemu – przyp. red.), który nagrywa muzykę do jego filmów, zawsze wyjmuje nuty, żeby było ich mniej. Ja niestety należę do kompozytorów, którzy robią za dużo muzyki do filmu, i potem trzeba odejmować. Uzgadniam, co trzeba z reżyserem, po czym, jak zaczynam komponować, zapominam o filmie i zajmuję się muzyką. W efekcie powstaje jej za dużo.

Nie myślałeś, żeby spróbować robić muzykę improwizowaną, do świetlanego obrazu?

Graliśmy taką – z Tomkiem Stańką jeździliśmy do wytwórni filmów w Łodzi, spaliśmy tam i tylko nas budzili, jak potrzebowali jakichś dźwięków, czasem kilka nut.

A z Krzysztofem Komedą tak nie nagrywaliście?

Były fragmenty tak robione, kiedy coś trzeba było zilustrować. Komeda tylko mówił: „Słuchajcie, jak ta pani rękę podniesie, to saksofon niżej. A ty, Tomek, wtedy, wiesz, zrób coś”.

Możemy spodziewać się jakiegoś specjalnego przedsięwzięcia Michała Urbaniaka w najbliższej przyszłości?

Jestem teraz mocno zaangażowany w tworzenie nowego klubu w Warszawie. Chciałbym właściwie, by nie był to tylko klub, ale cały Urbanator Quarters, ośrodek edukacyjny, też taki Urbanator Junior, w którym odbywałyby się weekendowe zajęcia muzyczne dla dzieci, przede wszystkim, żeby je uczyć rytmu.

Czyli ma powstać coś w rodzaju domu kultury?

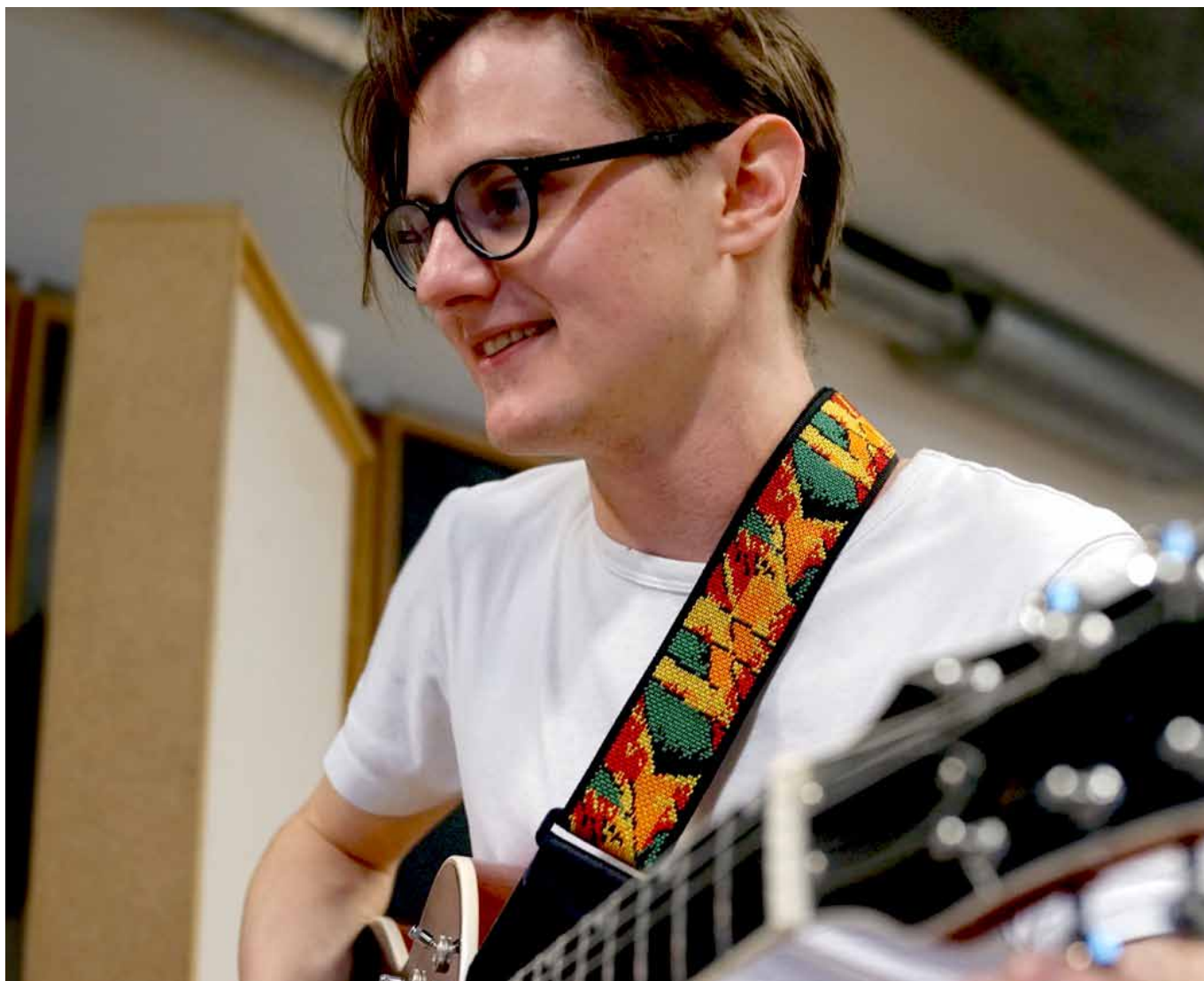
Tak, dom kultury muzyki rytmicznej. W planach jest zapraszanie muzyków z Nowego Jorku, nie tylko na koncerty, ale również na warsztaty. Chcę zrobić otwartą scenę dla młodych zespołów, streaming z koncertów...

Kto finansuje przedsięwzięcie?

Częściowo ja, nasze fundacje, mamy też poważnego developera i kilku inwestorów prywatnych, którzy wierzą w projekt. Jestem na etapie przejmowania budynku od miasta i wkrótce będziemy zaczynać brudną robotę, prace adaptacyjne.

Czyli objazdowe warsztaty w ramach Urbanator Days będą miały swoją stałą lokalizację?

Nie chciałbym z nich rezygnować. Ośrodek w Warszawie będzie dla nich bazą, stałą siedzibą, muzyczną przychodnią. Ważne, by docierać również poza Warszawę. Pomagać młodym ludziom rozpoczynać granie, również tym nie znającym nut. No i edukować rytmicznie, bo wszystko to robię w trosce o muzykę rytmiczną. ●



fot. Peter Hellesoe

Swoim debiutem w końcu ubiegłego roku niespodziewanie narobił duże zamieszanie. Niektórzy jazzfani, a zwłaszcza miłośnicy solidnego gitarowego brzmienia, zastanawiali się, jak to możliwe, że tak dojrzałą grę w świetnie przemyślanych kompozycjach własnego autorstwa, zaproponował ktoś tak mało znany. „Ten muzyk ma wyjątkowe spojrzenie na wewnętrzne mechanizmy prostych rzeczy, które sprawiają, że jesteśmy szczęśliwi, smutni, że czujemy się dziwnie, kręci nam się w głowie, jesteśmy urażeni lub zadowoleni” – celnie określił Ronny Graupe w komentarzu zamieszczonym w książeczce do debiutanckiej płyty *People, Cats & Obstacles*. JazzPRESS jako pierwszy publikuje rozmowę z **Łukaszem Borowickim**.

Konkretny obraz ludzi, kotów i przeszkód między nimi

Piotr Wickowski

piotr.wickowski@radiojazz.fm



Piotr Wickowski: Jesteś kolejnym polskim muzykiem mieszkającym i studiującym w Danii. W ostatnich latach jest was tam coraz więcej: Tomasz Dąbrowski, Marek Kądziała, Sebastian Zawadzki, Kuba Więcek, Grzegorz Tarwid, Albert Karch – a można wymienić jeszcze więcej. Co was tak przyciąga do Danii?

Łukasz Borowicki: Mogę odpowiedzieć oczywiście tylko za siebie. O studiach muzycznych w Danii dowiedziałem się od Marka Kądziała. Dobrze pamiętam sytuację, w której Marek zasugerował mi przyjazd na egzaminy do Odense. Powiedział krótko, coś w stylu: „Tu masz nazwę akademii, przyjedź na egzaminy”. A sam był najlepszą reklamą tej akademii, bo to spotkanie miało miejsce podczas koncertu laureatów konkursu Guitar City, na którym Marek zajął pierwsze miejsce. Potem usłyszałem sporo dobrego na temat tej samej akademii od Tomka Dąbrowskiego i tak podjąłem decyzję, żeby wybrać się na egzaminy. Byłem

wówczas świeżo po skończeniu studiów filozoficznych na Uniwersytecie Warszawskim i wiedziałem, że chcę się dalej rozwijać muzycznie, studiować na akademii muzycznej. Pytanie tylko, czy w Polsce, czy za granicą. Jako że miałem już styczność z edukacją muzyczną w Polsce w okresie mojej czteroletniej nauki na Bednarskiej (Wydział Jazzu Zespołu Państwowych Szkół Muzycznych im. Fryderyka Chopina w Warszawie – przyp. red.), postanowiłem, że – skoro jest taka możliwość – to czemu nie spróbować czegoś innego. Zwłaszcza, że kilku znajomych muzyków już tam było i wypowiadali się pozytywnie na temat samej akademii, muzyki tworzonej w jej murach, środowiska i możliwości.

Czym różni się odbiór jazzu w Danii na co dzień i od święta, jakim jest Copenhagen Jazz Festival, od odbioru w Polsce?

Ciężko porównać odbiór jazzu w dwóch krajach – musiałbym moc-

no uogólniać, bo sytuacja różni się bardzo w Oden-
se, gdzie mieszkam i Kopenhadze, gdzie dzieje się
o wiele więcej. Moja perspektywa może być też tro-
chę zawężona, bo jest perspektywą muzyka, który
obraca się najczęściej w kręgu innych muzyków lub
ludzi, którzy są z muzyką jakoś powiązani.

W takim razie, jak to wygląda z twojego subiektyw- nego punktu widzenia?

Obserwuję, zarówno w Polsce jak i w Danii, że są lu-
dzie zainteresowani jazzem, ludzie, którzy przycho-
dzą na koncerty czy jam sessions i mam wrażenie, że
ci ludzie reagują podobnie na muzykę. Różnic moż-
na by się prawdopodobnie doszukiwać w gustach
polskiej i duńskiej publiczności i może trochę w ich
oczekiwaniach co do muzyki improwizowanej czy –
inaczej to ujmując – w rozumieniu pojęcia jazzu. Ale
wolałbym uniknąć takich uogólnień.

A możesz, na podstawie własnego doświadczenia, porównać szkolną edukację muzyczną w Danii i Polsce?

Edukacja muzyczna w Danii różni się od tej, którą
pamiętam z Polski. Zacznę od tego, że w Danii nie
studiuje się jazzu, tylko muzykę rytmiczną czyli
muzykę ze sztywną kreską taktową, muzykę z pul-
sem. To nie musi być jazz, może być pop, rock czy
cokolwiek studentowi przyjdzie do głowy, paradok-
salnie nawet jeśli ma na myśli muzykę bez pulsu.
Taki podział na akademiach muzycznych niesie
ze sobą konsekwencje w samej edukacji. Pamiętam
sytuację z egzaminu na koniec pierwszego roku,
kiedy jeden z nauczycieli wręcz namawiał mnie,
żebym nie grał tylko jazzu, żebym eksperymento-
wał, szukał czegoś, czego sam nigdy nie słyszałem.
W pewnym sensie przypomina to indywidualny
tryb nauczania – każdy pracuje nad czymś innym,

każdy od początku stara się znaleźć
coś swojego.

Sądząc po twojej debiutanckiej pły- cie, mimo sugestii nauczyciela, nie odszedłeś jednak od jazzu. Co spra- wiło, że zainteresowałeś się właś- nie jazzem i w ogóle improwizacją? Jakie były twoje początki słuchania i grania takiej muzyki?

Prawdopodobnie improwizacją zain-
teresowałem się poprzez muzykę ro-
ckową, zwłaszcza gitarowe partie so-
lowe. Potem usłyszałem kilku jazzo-
wych gitarzystów, między innymi
George'a Bensona, Pata Metheny'ego,
Johna Scofielda i wiedziałem, że będę
mieć zajęcie na długie lata. Byłem na
początku zafascynowany możliwoś-
ciami i brzmieniem swojego instru-
mentu w jazzie, zwłaszcza w porów-
naniu do muzyki rockowej czy popo-
wej, którą dotychczas się interesowa-
łem. Pamiętam, jaki wpływ wywarła
na mnie płyta Metheny'ego *Rejoicing*
(nagrana w trio z Charlie Hadenem
i Billy Higginsem). To brzmienie
było dla mnie w równym stopniu
egzotyczne, co fascynujące. Wtedy
też zacząłem próbować grać jazz sa-
memu w trio z basistą i bębniarzem.
Była to taka mieszanka jazzu z blue-
sem, funkiem i fusion.

Czy były jeszcze jakieś inne ważne muzyczne inspiracje? Jak zmienia- ły się twoje fascynacje? Bo pewnie się zmieniały.



Kasper Tom Christiansen, Łukasz Borowicki, Mariusz Praśniewski

Najpierw muzycznie inspirowała mnie muzyka, która była na topie, kiedy miałem kilka lat i byłem w odpowiednim wieku, żeby przeżyć pierwsze muzyczne doświadczenie estetyczne. To był pop późnych lat 80., zwłaszcza brytyjski synth pop, potem grunge i dopiero, kiedy byłem w szkole średniej usłyszałem po raz pierwszy świadomie jazz. Pierwsze jazzowe fascynacje, jak mówiłem, to gitarzyści: Pat Metheny i John Scofield. U Pata podobała mi się zawsze różnorodność stylistyczna, przy jednoczesnej spójności całości. Jedne z moich ulubionych płyt z tamtych czasów to właśnie jego surowo brzmiące trio *Rejoicing* i mniej jazzowa opowieść muzyczna w duecie z Lylem Maysem *As Falls Wichita, So Falls Wichita Falls*. Słuchałem wówczas wszystkiego, co wpadło mi w ręce i było jazzem – szczególne wrażenie wywarła na

mnie koncertowa płyta Milesa Davisa *Four and More*, intensywność i nowoczesność tej muzyki. Jednocześnie fascynowała mnie przestrzeń, otwartość i specyficzny nastrój muzyki z ECM-u, zwłaszcza Tomasz Stańko, Dino Saluzzi, Ralph Towner.

W ostatnich latach doszły nowe inspiracje i fascynacje muzyczne, zarówno z dziedziny muzyki improwizowanej, jak i tej w pełni skomponowanej, ale też mam sentymentalny powrót do muzyki z dzieciństwa, która – jak teraz widzę – miała na mnie olbrzymi wpływ. Do większych odkryć niejazzowych tego okresu zaliczyć mogę na pewno islandzką kompozytorkę klasyczną Annę Thorvaldsdottir czy Kreng – belgijski projekt muzyczny z eksperymentalną muzyką o bardzo filmowo-teatralnym charakterze. To było dla mnie świeże spojrzenie na kompozycję, a zwłaszcza na kreowanie nastroju i wyrazu w muzyce. Przez ostatnich kilka lat miałem okazję usłyszeć i poznać wielu inspirujących muzyków na koncertach i warsztatach, szczególne wrażenie wywarli na mnie gitarzyści Ben Monder, Marc Ducret, Hilmar Jensson, bębniarz Jim Black i saksofonista Chris Speed.

Dzięki takim muzykom zacząłem interesować się bardziej otwartą muzyką improwizowaną jak berlińskiej grupy Hyperactive Kid, którego gitarzysta Ronny Graupe był potem moim nauczycielem. Innym odkryciem była Mary Halvorson i jej świeże podejście do improwizacji, kompozycji i w ogóle do brzmienia gitary.

Jak doszło do nagrania płyty twojego tria *People, Cats & Obstacles*? Dlaczego debiutujesz właśnie takim projektem? Pytam, bo podobno inna muzyka też jest w kręgu twoich zainteresowań i inną też tworzysz i nagrywasz.

Nagranie płyty w trio od długiego czasu było moim marzeniem. Sesja nagraniowa przebiegła bardzo sprawnie – nagraliśmy po dwa take'i każdego numeru i zgodnie stwierdziliśmy, że mamy materiał na płytę. Czuliśmy, że przy każdym następnym take'u stracilibyśmy na intensywności, energii i szczerości. Wybór tria na debiut był dla mnie wyborem naturalnym – muzyka takiego składu najbardziej mnie wówczas fascynowała i taką najczęściej grałem.

Co odpowiada ci szczególnie właśnie w formule gitara elektryczna + kontrabas + bębny? Tego typu skład ma długą i wielką tradycję, by wspomnieć chociażby o triach, które w pierwszej chwili przychodzą mi do głowy: Marca Ribota, Billa Frisella, Marca Ducreta, Johna Scofielda, Jima Halla, Joego Passa, czy z ostatnich lat: Mary Halvorson Trio, Rez Abbasi Trio. Z tak znakomitymi gitarzystami przyszło ci się mierzyć od razu przy debiucie.

Formuła tria ma rzeczywiście wielką tradycję, a jednak każdy z tych zespołów brzmi zupełnie inaczej! Ta formuła jest bardzo plastyczna, podatna na re-definicję roli każdego instrumentu. W trio jest więcej przestrzeni dla wszystkich, a do tego, zdaje się, łatwiej

o komunikację w zespole, bo uwaga nie jest rozproszona na zbyt wiele elementów. W trio jest też pewna pociągająca surowość, ascetyczność i intymność. Nawiasem mówiąc muszę nadrobić braki, bo nigdy nie słyszałem o Rez Abbasi Trio.

Czy formacja, która gra na tej płycie to stały zespół, czy tylko skład „zmontowany” w celu nagrania? I dlaczego właśnie tacy współpracownicy w nim się znaleźli?

Z Mariuszem Praśniewskim graлиśmy ze sobą już kilka lat w najróżniejszych projektach i był to dla mnie naturalny wybór. To świetny i bardzo oryginalny kontrabasista. Z Kasperem Tomem było trochę inaczej. Znałem go głównie ze słyszenia, z jego formacji Fusk i właśnie takiego brzmienia potrzebowałem, żeby dopełnić brzmienia tego tria. Zagraлиśmy w tym składzie kilka koncertów, po czym zaproponowałem nagranie całego materiału. W tym sensie jest to skład świadomie dobrany ze względu na brzmienie muzyków, pasujące do brzmienia tria, jakie chciałem osiągnąć, oraz do charakteru muzyki, którą napisałem.

Płyta przyciąga również ciekawym nazewnictwem kompozycji, która dała tytuł całości, ale również innych utworów. Możesz trochę przybliżyć skąd takie tytuły? Co one dla ciebie oznaczają?

Pierwszą kompozycją napisaną na to trio była *Maybe she is not* i ten tytuł w pewien sposób wyznaczył kierunek nazywania pozostałych numerów, być może nawet wpłynął na ich brzmienie. Jest w nim pewna niejednoznaczność, niegrammatyczność i dekonstrukcja. Chciałem w ten sposób odzwierciedlić charakter muzyki czy sposób komponowania, który mógłbym porównać do naturalnie chaotycznego przepływu strumienia świadomości. Zależało mi też, żeby te tytuły nie były tylko nazwami, ale żeby nadawały utworom jakieś pozamuzyczne znaczenie, tożsamość. Zdarzało się, że tytuł powstał pierwszy i inspirował cały utwór. *People, Cats & Obstacles* może przywołać pewien konkretny obraz ludzi, kotów i przeszkód między nimi, co tylko nabiera na abstrakcyjności, jeśli weźmie się pod uwagę, że to tytuł płyty jazzowej. Dla mnie ten tytuł jest też całkiem dźwięczny. *Teo's Playground* był napisany jako kołysanka dla mojego bratanka Teodora.

Co z koncertami promocyjnymi albumu *People, Cats & Obstacles*? Myślę, że wielu fanów w Polsce chciałoby posłuchać tego materiału na żywo.

Trasa promująca płytę odbędzie się w czerwcu. Zaczynamy 23 czerwca

w Krakowie w Piec Arcie, kolejne dni to: Warszawa w klubie Chłodna 25, Szczecin w Browarze Polskim i na końcu Łódź w Ale Jazz.

Jakie są dalsze plany – kolejne płyty, projekty?

W maju nagrywam materiał z nowym projektem – kwartet z kontrabasem, bębnami i trąbką. Będzie to do pewnego stopnia kontynuacja stylu z pierwszej płyty, ale też w dużej mierze nowe brzmienie. Innym moim projektem jest projekt Lynchpin z muzyką w pełni skomponowaną na flet, klarnet, skrzypce, wiolonczelę, fortepian, wibrafon i instrumenty perkusyjne, muzykę wykonywaną przez muzyków klasycznych. Jestem w trakcie przygotowywania materiału, który też chciałbym zarejestrować i wydać. Wielokrotnie słyszałem, że to, co dotychczas zrobiłem z tym projektem, brzmi jak muzyka filmowa. I ja się z tym zgadzam i mnie takie opinie cieszą, bo chcę przypisywać muzyce pewien nastrój, pozamuzyczne „emotywne” znaczenie.

Czy wybiegasz w przyszłość, widzisz jakoś swoją muzykę za rok, dwa, za dziesięć lat? Jaką chciałbyś grać i tworzyć?

Planuję kontynuować to, co robię teraz, czyli grać, nagrywać, komponować, koncertować. Za rok czy dwa lata moja muzyka będzie – jak podejrzewam – jakąś wariacją na temat tego, co robię teraz, a za dziesięć lat – nie mam pojęcia. Nie chcę planować konkretnie na dalej niż rok czyli najbliższe realne plany, bo najczęściej takie plany i tak nie są w stanie przetrwać próby czasu pod wpływem nowych pomysłów i inspiracji. ●



fot. Piotr Banasik

Mike Parker – w dzieciństwie słuchał Mozarta, zaczął od Nirvany, kontrabas wziął do ręki w wieku siedemnastu lat, a już dwa lata później, na nowojorskiej scenie, regularnie grał z najlepszymi, między innymi z Johnem Scofieldem, Chrisem Potterem i Erikiem Harlandem. Ma na swoim koncie dwie płyty, ostatnią nagrałą z polskim składem.

Rozmawiam z Mike’em Parkerem tuż po jego koncercie. Powinien być zmęczony, bo właśnie zagrał dwa bardzo dynamiczne, skupione, a zarazem pełne energicznej improwizacji sety. Założył buty (gra bosy), złapał oddech i uśmiecha się do zdjęcia. ImpONUJE mi pogodą ducha i dojrzałością, zupełnie nieadekwatną do wieku.

Trzeba być krytycznym wobec siebie



Basia Gagnon

basiagagnon@gmail.com

Basia Gagnon: Masz dopiero dwadzieścia sześć lat, według mnie jednak brzmisz bardzo dojrzałe. Tym bardziej mnie to dziwi, bo podobno grasz dopiero od dziewięciu lat.

Mike Parker: Tak, zacząłem grać na kontrabasie, kiedy miałem siedemnaście lat. Wcześniej grałem na gitarze basowej.

Od początku wiedziałeś, że będziesz muzykiem?

O nie... rodzice próbowali nakłonić mnie do grania na pianinie, a ja, jak większość dzieci, tego nienawidziłem! Pamiętam, że potem grałem na trąbce w szkolnej orkiestrze, ale tego też nie lubiłem. Mam starszego brata, którego zawsze starałem się naśladować, i zaintrygowało mnie, kiedy on zaczął grać. Jak miałem jedenaście lat, dostałem gitarę akustyczną na gwiazdkę i nauczyłem się kawałka Nirvany, a potem mój brat kupił gitarę basowa, dał mi spróbować. To było to – w tym jednym momencie zostałem basistą.

Dalej najważniejsza była Nirvana?

Nie, Grateful Dead, Fish – takie rzeczy grałem. Rock, ale z dużą dozą improwizacji, dobre podstawy.

Jaki był twój pierwszy zespół?

Funk-rockowy, grałem na gitarze basowej, w stylu Hendrixa, Led Zeppelin, Sly and the Family Stone.

Co sprawiło, że zostawiłeś gitarę basową dla kontrabasu?

Stało się tak, jak usłyszałem grupę Medeski Martin & Wood. Są wspólni, grają groove, funk, rock i free jazz, totalnie free, a kontrabasista Chris Wood jest niesamowity – gra

na gitarze elektrycznej, ale też na kontrabasie. Kiedy go usłyszałem, to wiedziałem, że muszę mieć takie brzmienie.

Masz taką płytę, która była dla ciebie odkryciem?

Pamiętam, kiedy odwiedziłem brata na Manhattanie i włączył winyl *A Tribute to Jack Johnson*. Po prostu zwariowałem, nigdy nie słyszałem czegoś tak genialnego, niezwykłego. Do jazzu wszedłem trochę bocznym wejściem, od rocka. *A Tribute to Jack Johnson* to właściwie rockowy album Davisa, potem przerobiłem jego elektryczny okres, *The Cellar Door Sessions* i cofałem się w czasie. Teraz jak chcę czegoś posłuchać, to przeważnie '58 *Sessions* z Coltranem i Cannonball Adderleyem.

Dziś zagraliście na bis czysty be-bop.

Tak, jedyny taki kawałek w naszym repertuarze – *Rhythm Changes*.

Uczyłeś się w szkole muzycznej?

Nie, ale miałem świetnych nauczycieli. Studiowałem psychologię, a muzykę jako dodatkowy kierunek w szkole artystycznej w Saratoga Springs. Było tam świetne środowisko artystyczne, jazzowe, mnóstwo dojrzałych, doświadczonych muzyków ze sceny nowojorskiej, taka była moja edukacja. Zostałem tam jeszcze rok po skończeniu studiów – życie studenckie bez studiowania (*śmiech*). Było super, utrzymywałem się już wtedy z grania w klubach, co było całym moim życiem... Potem postanowiłem wyjechać. Podczas studiów byłem w ramach wymiany Erasmus w Konserwatorium w Amsterdamie. Latem przejechałem całą Europę z plecakiem, byłem też w Stambule, Maroku. To była fenomenalna podróż, zmieniła moje życie, postanowiłem wtedy wrócić.



Dowiedziałem się po drodze, że jak się jest Amerykaninem, to można uczyć i za to płacą! W ten sposób wylądowałem w Krakowie, ucząc angielskiego przez półtora roku. Jak się ktoś zjawia w nowym miejscu, trzeba czasu, żeby wejść w środowisko i zacząć grać.

Wiem, jak trudno jest polskim muzykom, a co dopiero komuś z zewnątrz, jak ty. Jednak udało ci się założyć tu zespół i grasz z nim dość często.

Tak, przed moim ostatnim wyjazdem z Polski bywało, że grałem dwadzieścia trzy dni z rzędu! I wtedy wróciłem do Nowego Jorku... Szybko przyszła re-

fleksja: „Co ja zrobiłem, gram raz w miesiącu...”.

Znowu znalazłeś się w zupełnie innym środowisku.

Tak samo, potrzeba było czasu, żeby się przebić. Przemieszczałem się z Brooklynu na Manhattan, tam też są różne środowiska, nie jest łatwo. Ciągle jeździłem w trasy w jedną i w drugą stronę, do Polski i z powrotem. Aż w końcu zdecydowałem na jesieni, że jednak wrócę tutaj na stałe. Uznałem, że to było bez sensu – nie miałem własnego kąta, praktycznie przez półtora roku byłem w trasie albo mieszkalem kątem u znajomych. Teraz mam tu swoje miejsce, wreszcie mogę sobie coś ugotować.

Trio, z którym teraz grasz, jest nowe?

Tak, gramy razem od listopada.

Jak się poznaliście?

Frank Parker? Ciągle słyszałem, że jest taki świetny perkusista z Chicago, o takim samym nazwisku jak moje. Spotykałem go na jam sessions, potem na festiwalach, ale nie graliśmy razem.

Tworzycie sekcję rytmiczną, którą chciałby mieć chyba każdy zespół. Brzmicie, jakbyście grali ze sobą od zawsze.

Frank jest świetnym perkusistą. Rzeczywiście, dobrze nam się gra, słuchamy się nawzajem.

Skąd w zespole Sławek Pezda?

Sławka poznałem w moją pierwszą noc w Krakowie, właściwie wszystkich muzyków wtedy poznałem (*śmiech*). Najpierw w Harris Barze, a potem U Muniaka. Spotkałem ich na samym początku, ale grać zacząłem dopiero po pół roku. Pamiętam, że byłem mocno zdołowany – tylu wspaniałych muzyków, a ja nie mam z kim grać, było mi trudno nawet na jam sessions. Miałem ogromne doświadczenie w graniu, ale byłem nowy, nie znałem nikogo, a strasznie chciałem być tego częścią. Ciężka mi świadomość, że od pierwszego razu będą mnie oceniać, czy tego chcą czy nie...

Podjąłeś trudną decyzję – zostawiłeś bardzo dogodną sytuację w Saratoga Springs, gdzie świetnie sobie dawałeś radę.

Tak, jestem niespokojnym duchem. Ten schemat powtarza się w moim życiu: pojechać gdzieś, osiągnąć wszystko, co wydaje się możliwe, i wyjechać, żeby zacząć od nowa... Ale na razie zostaję tutaj.

Najpierw było Unified Theory, z którym nagrałeś Embrace The Wild. Gracie jeszcze w tym składzie?

Nie, teraz jest trio Parker / Parker / Pezda i z nim chcę nagrać płytę, może uda się latem.

Embrace The Wild nie było twoją pierwszą płytą?

Drugą, pierwszą nagrałem z muzykami nowojorskimi, kiedy mieszkałem w Saratoga. Znalazły się na niej kompozycje moje i Brysona Barnes'a, mój brat gra tam na perkusji i ją zmiksował. Brat zawsze wspiera mnie muzycznie, ma swoje studio, poprzednio w Nowym Jorku, teraz w Los Angeles. Właśnie stamtąd wróciłem.

Grałeś tam?

Nie, to był czas relaksu: joga, zdrowe jedzenie.

Joga?

Tak, mój brat jest nauczycielem jogi według metody Iyengara. Kiedy ćwiczę na kontrabasie, pamiętam o odpowiednim ustawieniu, zdrowej pozycji, ale kiedy gram, zapominam o wszystkim. Dlatego staram się pamiętać o ćwiczeniach, które mi pokazał.

Zaczynałeś od klasyki na kontrabasie?

Nie, moi nauczyciele grali jazz, ale zawsze miałem świadomość, jaka jest ważna, i uczyłem się gry smyczkiem. Ćwiczę suity na wiolonczelę Bacha, tak jak wszyscy kontrabasiści! (*śmiech*)

Czego słuchasz w domu?

Mam różne fazy. Jeśli chodzi o klasyków, to najbardziej lubię Ravela, potem Strawiński, Debussy, Mahler. A ostatnio słucham dużo folku i akustycznego indie-popu.

Co słyhać, w twojej muzyce – są w niej różne gatunki. Mam wrażenie, że pozostali muzycy też tak reagują, są otwarci.

O to właśnie chodzi, stąd się wzięła nazwa Unified Theory (z ang. teoria jedności). Taki musi być współczesny muzyk jazzowy – musi umieć grać wszystko.

Kim jest Rob Ford? (zespół gra kompozycję *Rob Ford 4 pm*)

(śmiech) Burmistrzem Toronto. Kiedy napisałem ten kawałek, szukałem tytułu, a on był ciągle w wiadomościach, został nagrany na video, jak palił crack. Najpierw się wypierał, ale potem publicznie się przyznał. Było sporo nagrań, jak robi różne zwariowane rzeczy. Miał też zwyczaj zapraszania na przykład kapeli reggae na obrady. Alternatywny polityk, ciekawy charakter, uznałem, że należy mu się ta kompozycja.

Widziałeś film *Whiplash*?

Tak, ale nie podobał mi się.

Nie jest wiarygodny?

Według mnie pomylili szybkie granie z byciem dobrym muzykiem.

Ja też miałam takie odczucie, ale zastanawiałam się, czy może jest tam coś, czego jako laik nie dostrzegam.

Oczywiście, trudno jest grać szybko, ale to jest tylko jeden mały aspekt umiejętności. Tak naprawdę dużo trudniej jest grać wolno. Ja spędzam znacznie więcej czasu, ćwicząc to niż granie w tempie.

A aspekt relacji? Czy rzeczywiście ceną bycia wybitnym muzykiem jest samotność?

Rzeczywiście, pewien stopień poświęcenia jest niezbędny. Jak go przeżywasz – czy to powoduje depresję, smutek – jest indywidualną sprawą. Nie możesz być świetny, nieważne, jak wielki masz talent, jeśli nie ćwiczysz. Ale ten film miesza umiejętność grania szybko z byciem wybitnym muzykiem, a to według mnie wymaga muzykalności, a nie tylko umiejętności.

Wracając do relacji – bohater filmu zrywa z dziewczyną, bo chce się poświęcić muzyce. Czy muzyka musi być na pierwszym miejscu?

Hm... Nie wiem. Myślę, że ten biznes jest tak trudny, wymaga tylu poświęceń, krytyki, niepewności, że bliska relacja bardzo pomaga, czy są to rodzice, czy inna bliska osoba. Dlatego ten element filmu, kiedy bohater zrywa z dziewczyną, żeby grać szybszy swing, nie ma sensu.

Zawsze zdumiewają mnie świetni muzycy, którzy często po koncercie pytają, czy było OK. Wszyscy klasowali i wołali o bisy. Skąd w takim razie zwątpienie?

Myślę, że taka postawa jest w pewnym stopniu niezbędna...

Żeby nie stać się nonszalanckim?

Tak. Jeśli osiągniesz jakiś poziom i myślisz: „O, jaki jestem super”, to tracisz motywację do tego, żeby być jeszcze lepszym i robić coś nowego. Dobrze, kiedy pojawia się pewien rodzaj braku pewności siebie, autorefleksja.

Autorefleksja pewnie jest zdrowsza od zwątpienia?

Tak, to są dwie rzeczy na tej samej skali, ale najlepsi muzycy, jakich znam, zawsze są bardzo krytyczni. Jak czytam jakąś recenzję typu: „to było cudowne, ptaki poszybowały, jak on zagrał na saksofonie”, to... (łapie się za głowę i śmieje). Czytając takie recenzje, można nabrać przekonania, że jest się najlepszym muzykiem jazzowym na tej planecie.

OK, w takim razie nie pokażę ci mojej recenzji... Jaka, twoim zdaniem, jest dobra recenzja?

Chyba taka, która jest uczciwa. To ważne, żeby być krytycznym wobec siebie. To ja jestem swoim najlepszym krytykiem, bo wiem – nawet jeśli ty tego nie usłyszysz – że sfałszowałem albo wypadłem z rytmu. Wracam do domu i wiem, że nad tym muszę popracować.

Jesteś własnym najostrzejszym krytykiem?

Taką cechę uważam za ważną i niezwykle cenną.

O czym marzysz?

Myślę, że najwięcej co można osiągnąć jako muzyk jazzowy – chyba, że wydaje ci się, że zostaniesz następnym Johnem Coltranem czy Charliem Parke-rem – to móc robić to, co się kocha: grać, tworzyć, jeździć w trasy i być stabilnym finansowo. Staram się spokojnie robić to, co kocham, utrzymać artystyczną uczciwość, być coraz lepszym muzykiem.

Jacy muzycy najbardziej cię inspirują?

Oczywiście Charles Mingus, mnie jako kontrabasi-
stę, John Coltrane, Miles Davis, Thelonious Monk. On jest wyjątkowy, gramy jego kompozycje.

Wspominałeś też o klasykach, a Mozart?

Tak, oper Mozarta słuchałem z ojcem jako siedmio-
latek (śmiech), teraz raczej *Requiem*. Słyszałem niesamowite wykonanie tutaj, w Krakowie, w Kościele Wszystkich Świętych. Było strasznie zimno i byłem chory, ale musiałem usłyszeć to na żywo, w takim miejscu. Niesamowite wykonanie. Moja kompozycja *All Saints* jest dedykowana temu kościołowi, często obok niego przechodzę, mam do niego wielki sentyment. ●

Wasze wsparcie = kolejny numer JazzPRESSu

nr konta:

05 1020 1169 0000 8002 0138 6994

wpłata tytułem:

**Darowizna na działalność
statutową Fundacji**



Benoit Peverelli

Erik Truffaz – czołowy francuski trębacz i kompozytor jazzowy. Lider Erik Truffaz Quartet. Wydał jak dotąd niespełna dwadzieścia albumów, na których eksploruje tak odmienne style muzyczne, jak hard bop, drum'n'bass, rock, muzykę indyjską, pop czy elektronikę. Od 1997 roku związany z wytwórnią Blue Note. Znany jest ze współpracy z artystami z całego świata: filmowcami, choreografami, poetami, rysownikami. W wywiadzie dla JazzPRESSu opowiada między innymi o swych rozmaitych inspiracjach, byciu wiernym temu, co umie robić, a także o prezentach, które otrzymuje od życia.

Życie z refrenami jest lepsze



Maciej Krawiec
m.krawiec@interia.pl

Maciej Krawiec: Rozmawiamy na początku roku 2015. Czy pierwsze tygodnie nowego roku poprzedzone były u pana czasem szczególnej refleksji oraz podsumowań, a także spisywaniem planów na rok nadchodzący?

Erik Truffaz: Przejście ze starego roku do kolejnego nie jest dla mnie czasem szczególnym. Plany na nowy rok formułuję na długo przed jego nastaniem, a więc nie ma tutaj mowy o jakichś przełomowych postanowieniach. Poza tym, wie pan, życie artysty ma to do sie-

bie, że przebiega ono trochę poza ramami czasu.

Trochę, a zatem nie całkowicie.

Całkowicie poza czasem oczywiście być nie może, ale faktem jest, że często zapomina się, jaki aktualnie jest dzień czy pora roku. O upływającym czasie przypominam sobie, gdy widzę moje dorastające dzieci, a także gdy planuję projekty artystyczne: zobowiązania kompozytorskie, terminy nagrań, trasy koncertowe.

Pozostając przy temacie czasu, chciałbym zapytać o początki pana twórczego życia. Zaczął pan grać na instrumencie w bardzo młodym wieku, koncertując jako dziecko u boku swojego ojca. Czy już wtedy wiedział pan, że będzie wiódł własnie życie artysty?

Prawdę mówiąc, nawet nie zadawałem sobie wówczas takich pytań. Było dla mnie bowiem oczywiste, że to jest moja droga i nie chcę robić niczego innego. Żadne inne zajęcie niż bycie muzykiem nie wydawało mi się interesujące.

Takie były początki, zaś lata dziewięćdziesiąte przyniosły pierwsze autorskie płyty. Przełomem był pana drugi album, *Out Of A Dream* z 1997 roku, wydany przez wytwórnię Blue Note. Jak do tego doszło?

Mój pierwszy album *Nina Valeria*, nigdzie już teraz niedostępny, był zrealizowany przez małą nieznaną wytwórnię. Gdy zaniósłem tam materiał na drugą płytę, nie byli nim zainteresowani. Może się pan domyślić, jak wielkie było moje zdziwienie, gdy ostatecznie wydała ją Blue Note. Ten fakt miał w ogóle znaczenie niebagatelne – moje życie się wówczas bardzo zmieniło.

A czy te wyjątkowe emocje, które towarzyszyły panu wtedy, przy przygotowywaniu i wydawaniu pierwszych płyt, odczuwa pan wciąż przy kolejnych albumach?

Te emocje zawsze są inne. Muzykę na *Out Of A Dream* komponowałem w 1995 roku, ujrzała ona światło dzienne dwa lata później. Od tamtego czasu minęły prawie dwie dekady, naturalne jest zatem, że przeżywanie podobnych wydarzeń nie jest już tak intensywne jak wtedy, gdy byłem młody, nowy, niedoświadczony. Poza tym, gdy przygotowuję płytę, robię to z myślą o konkretnych muzykach. Na przykład, na *Out Of A Dream* grałem w kwintecie, zaś mój ostatni album *Being Human Being* realizowałem wyłącznie z twórcą muzyki elektronicznej Murcofem. To inna muzyka, inny tryb pracy, a zatem inne emocje.

Zainteresował mnie los jednego z muzyków, który grał w pana kwintecie na *Out Of A Dream* – to saksofonista Cyrille Bugnon, o którym przeczytałem, że jest obecnie wziętym genewskim prawnikiem.

Tak, Cyrille porzucił muzykę i pracuje obecnie jako adwokat. Gdy zaczynał swoją przygodę z jazzem, grał bebop i hard bop. A jeśli chce się grać z powodzeniem te style, trzeba być w gronie pięćdziesięciu najlepszych i pracować w Nowym Jorku. Inaczej kończy się na przygrywaniu w restauracjach, co nie

jest przyjemne. On to zrozumiał i, mając już wcześniej dyplom adwokata, wrócił do tego zajęcia, aby wieść teraz dobre życie.

Pan natomiast nie zatrzymał się na tych klasycznych jazzowych konwencjach. Eksploruje pan bardzo różne, odległe nieraz gatunki, a także nagrywa pan z artystami z wielu muzycznych i kulturowych światów. Czy ta różnorodność w pana sztuce to przejaw pana osobistej ciekawości i wielorakich zainteresowań, czy efekt sugestii ze strony wytwórni?

Nie, wytwórnia nie ma z tym nic wspólnego. Ta zmienność, o której pan mówi, bierze się z tego, że nie mogę zawsze nagrywać albumów z moim kwartetem (istniejącym od 1998 roku – przyp. MK), ponieważ chcę uniknąć wtórności w naszej pracy i, tym samym, zanudzenia publiczności. Szukam więc różnych idei i koncepcji, by móc zaproponować coś nowego.

Ale czy to poszukiwanie przychodzi panu w sposób naturalny, czy też jest czymś wymuszonym?

Mam wrażenie, że ono po prostu jest częścią mojego zawodu. Poza tym jest bardzo wiele muzyki, która mnie interesuje: gdy coś słyszę bądź kogoś spotykam, nieraz spontanicznie nabieram ochoty na współpracę. Tak było na przykład z Murcofem, którego muzykę usłyszałem w radiu jadąc samochodem w Meksyku. Lubię tę różnorodność także dlatego, że to mi daje możliwość występowania w wielu miejscach na świecie, przez co moje życie jest ciekawsze, pełne zmian. Jest to bardzo przyjemne, choć i trudne, gdyż im więcej się robi, tym mniej ewidentne staje się to, w jakim kierunku jeszcze można pójść. Dlatego też odnalezienie nowych inspiracji wymaga więcej inwencji od artysty.

Jak inspirują pana wokaliści, których często zaprasza pan do wspólnych występów? Co wnoszą oni do pana muzyki?

Z jednej strony głos to oczywiście kolejny instrument, który wzbogaca to, co robię. Z drugiej strony jednak mam głębokie przekonanie, że jest on najbardziej oczywistym muzycznym narzędziem i za jego pomocą komunikacja przebiega najłatwiej. To instrument doskonały – naturalnie jeśli ma się piękny głos. Ja, gdybym potrafił dobrze śpiewać, nie grałbym na trąbce, ale oddałbym się śpiewaniu. Nie jest mi to jednak dane i dlatego zapraszam wokalistów. Dzięki temu tworzy się swego rodzaju most między abstrakcyjnością mojej muzyki instrumentalnej, a bardziej dosłownym przekazem. Nie bez znaczenia dla mnie jest też fakt, że obecność wokalistów ułatwia szersze dotarcie na antenę stacji radiowych. Poza tym ja po prostu bardzo lubię słuchać muzyki, w której ważną rolę odgrywa głos. Jestem fanem Beatlesów, podoba mi się też na przykład ostatnia płyta Leonarda Cohena. Tak... lubię głos. Wie pan, dla mnie dobra piosenka to coś perfekcyjnego. Uważam, że refren jest czymś bardzo ważnym w życiu. Życie z refrenami jest lepsze.

Życie. Nie tylko muzyka, ale życie.

Tak! Refren powoduje, że życie jest bardziej świetliste.

A czy refren nie wiąże się z nadmierną powtarzalnością?

Nie mam nic przeciwko powtarzalności pięknego refrenu.

Przypominam sobie, że pan nazwał kiedyś swoją muzykę „instrumentalnym popem”. Czy takie założenie towarzyszy panu od zawsze, czy dopiero z biegiem lat stało się ono dla pana ważne?

To nie jest założenie, lecz stwierdzenie faktu. Temu, co robię bliżej jest do popu aniżeli, powiedzmy, do twórczości Sun Ra. To muzyka mniej skomplikowana, rytmiczna, z riffami basu i melodiami. W tym właśnie ja i moja grupa jesteśmy najmocniejsi. Gdybyśmy mieli zagrać *Cherokee* w bardzo szybkim tempie, nie brzmiałoby to najlepiej, gdyż po prostu nie jest to nasza mocna strona. Ważne jest, by odkryć, czego robić się nie umie, i skupić się na tym, co robi się dobrze.

Innym elementem bardzo obecnym w pana twórczości jest tematyka podróży. Widać to choćby w kontekście płyt *Arkhangelsk* czy *Rendez-vous*.

To prawda, podróże są dla mnie ważne z kilku powodów. Przede



fot. Benoit Peverelli

wszystkim poznaję dzięki nim muzyków, którzy mnie fascynują. Wspominałem już o tym, w jakich okolicznościach zetknąłem się z twórczością Murcofa; podobnie było w przypadku wokalisty Monira Troudi, którego poznałem w Tunezji i potem brał on udział w nagrywaniu moich dwóch płyt, czy też pary muzyków z Indii, którzy następnie towarzyszyli mi na albumie *Benares*. Innym razem, podczas pobytu w Stambule, gdy usłyszałem wzywania muezzinów, zrodził się w mojej głowie pomysł na płytę *Saloua*.

***Saloua*. To piękny album.**

Piękny, prawda? Takie spotkania to swoiste prezenty od losu, na które odpowiadam. Muszę też przyznać, że nazwy geograficzne świetnie się sprawdzają jako tytuły płyt. Tak było w przypadku albumu *Arkhangelsk* – ten tytuł wydał mi się atrakcyjny. Później skojarzyłem z nim niezwykle fotografie z tamtych okolic, które oglądałem w Muzeum Sztuki Marginesu w Lozannie i postanowiłem wykorzystać w poligrafii płyty. Lubię, gdy wizualna strona albumów koresponduje z ich nastrojem muzycznym i myślę, że w wypadku albumu *Arkhangelsk* to połączenie wypadło szczególnie pomyslnie. Gdy ktoś mi mówi, że aura oprawy graficznej moich płyt jest słyszalna w samej muzyce, sprawia mi to radość.

A podróże, na przeżycie których pozwala literatura? Oddziałują one na pana?

Zdecydowanie. Prawdę mówiąc, więcej czasu spędzam czytając, aniżeli słuchając muzyki. Lubię literaturę amerykańską, rosyjską, francuską... Proust, to mój ulubiony autor. Bez wątpienia, literatura jest dla mnie bardzo ważna.

Podobało mi się pana zdanie, że gdy przebywa pan w Paryżu, lubi pan obserwować to miasto pod kątem jego wielkiej literackiej historii: szuka pan w nim obecności Victora Hugo, Balzaka, Prousta właśnie...

Tak. Uwielbiam to. Wrażenie obcowania z Paryżem sprzed setek lat można odczuć zwłaszcza w okolicach Saint-Germain-des-Prés czy Île de la Cité. Najlepiej w nocy, gdy na ulicach jest mniej samochodów. O historycznym Paryżu bardzo ciekawie pisał Robert Merle w swoim cyklu *Fortune de France* – ta lektura stanowi namiastkę podróżowania w czasie, czyli czegoś o czym marzę.

A więc literatura, fotografia, muzyka egzotycznych kultur inspirują pana, ale na tym zbiór sztuk, które interferują z pana twórczością się nie kończy. Ostatnio bowiem realizował pan przedstawienie Kudu z artystami południowoafrykańskiego teatru tańca Vuyani, komponował razem z Murcofem ścieżkę dźwiękową do filmu animowanego Enki Bilala, był pan też bohaterem interesującego formalnie dokumentu *Paris Tour*, który emitowała telewizja Mezzo. Czy w takich projektach, które opierają się na współdziałaniu różnych sztuk, muzyka gdzieś nie ginie, schodząc na dalszy plan?

Gdy tworzę muzykę na przykład do spektaklu tanecznego, ona nie ginie, lecz jest w służbie tańca, a to całkiem inna koncepcja niż koncert. W jakimś sensie można powiedzieć, że ona schodzi na dalszy plan, ale nie stanowi to dla mnie problemu, ponieważ jest to wówczas przedstawienie taneczne i ważne jest, by to tancerze byli w centrum uwagi. Trzeba umieć czasem się wycofać, by założenia danego przedsięwzięcia były spełnione i by widz przeżył coś autentycznego, w tym wypadku związanego z tańcem, a nie wyłącznie z muzyką. Ja w ogóle jestem zdania, że misją artysty jest sprawienie, aby publiczność przez czas trwania przedstawienia bądź koncertu zapomniała o innych sprawach. Chciał-

bym, by widzowie mieli poczucie przebywania w innym świecie, by stali się szczęśliwi, by zapomnieli o uszkodzonym samochodzie, zdradzie partnera czy utraconej pracy.

Wiele powiedzieliśmy już o różnorodności pana artystycznych działań. Pana najważniejszym projektem wciąż jednak wydaje się Erik Truffaz Quartet.

To prawda, to najważniejszy i również najstarszy mój projekt: basista Marcelo Giuliani i perkusista Marc Erbetta towarzyszą mi od ponad dwudziestu lat. Jest on dla mnie istotny z wielu powodów: należy zacząć od tego, że to dzięki tym muzykom w pewnym momencie zmieniłem styl mojej gry. Pod koniec lat 90. eksperymentowaliśmy z drum'n'bass'em, co wymagało innego brzmienia trąbki niż choćby na *Out Of A Dream*, i to słysząc wyraźnie już na albumie *The Dawn*. Warto też dodać, iż ów popowy kierunek w mojej muzyce to efekt właśnie tej współpracy.

A skąd bierze się ta długoletnia dobra komunikacja między panem a Giulianim i Erbettą?

Przede wszystkim jesteśmy przyjaciółmi. Nie mniej znaczące jest to, że

łączą nas podobne, bardzo rozległe, gusta muzyczne oraz te same poglądy polityczne. Ponadto, wspólnie komponując, improwizując, dyskutując, udaje nam się po prostu razem tworzyć, co jest niezwykle ważne. Przykładowo muzykę do spektaklu *Kudu* opracowaliśmy w ciągu jednego dnia. Nie z każdym byłoby to możliwe.

Przed pana kwartetem wiele koncertów w nadchodzących miesiącach, ale jestem pewien, że to nie jedyne pana artystyczne plany.

Tak, planuję również dalsze występy z Murcofem i Bilalem z materiałem z naszej najnowszej płyty *Being Human Being*, a także koncerty w duecie z Richardem Galliano. Czeka mnie też nagrywanie kolejnego albumu z moim kwartetem, na który prawdopodobnie zaprosimy francuskiego poetę-performera. Bardzo chciałbym też spotkać się w studiu z Charlesem Lloydem, z którym spędziłem trochę czasu w listopadzie ubiegłego roku na festiwalu w Montreux. Dołączył on wtedy do mnie i Bugge Wesseltofta w trakcie jam session, co było dla mnie niezapomnianym doświadczeniem. Później dowiedziałem się, że było to pierwsze jam session, w którym Lloyd wziął udział od 1980 roku! Mam też nadzieję, że z czasem światło dzienne ujrzy moja muzyka na orkiestrę symfoniczną, którą tworzyłem w latach 2012-2013, a także minimalistyczne kompozycje w stylu Steve'a Reicha na dwa fortepiany i trąbkę, nad którymi pracuję teraz.

Życzę Panu zatem spełnienia tych planów. Bardzo dziękuję za rozmowę!

Ja również dziękuję. ●

Sean Jones



Tony Allen



Galeria improwizowana

Krzysztof Wierzbowski

Krzysztof Wierzbowski
www.krzysztofwierzbowski.pl
info@krzysztofwierzbowski.pl



W fotografii koncertowej cenę najbardziej nie tylko występ muzyków, ale przebywanie z nimi w kuluarach, garderobach w zakamarkach scenicznych przed czy po koncercie. Tam właśnie dzieją się najciekawsze, często zaskakujące sceny, „momenty” dla fotografa zajmującego się dokumentem i reportażem. A to głównie dlatego, że najczęściej fotograf jest tam osobą najmniej potrzebną i, jak to zwykle bywa, mówiąc delikatnie, wypraszana.

Do fotografowania koncertów ponad dziesięć lat temu namówił mnie Jerzy Szczerbakow. Jazz Do It!

Krzysztof Wierzbowski – fotograf dokumentalista, członek Związku Polskich Artystów Fotografików (ZPAF) oraz agencji FORUM. Na co dzień pracuje nad reportażem społecznym, fotografią uliczną, a komercyjnie – nad fotografią architektury. Laureat wielu nagród w konkursach fotograficznych, między innymi National Geographic, Grand Press Photo, News-reportaż, Leica Street Photo. W swoim dorobku fotograficznym ma wystawy indywidualne w Polsce oraz zbiorowe we Francji i Niemczech.



Tomasz Szukalski



Aga Zaryan



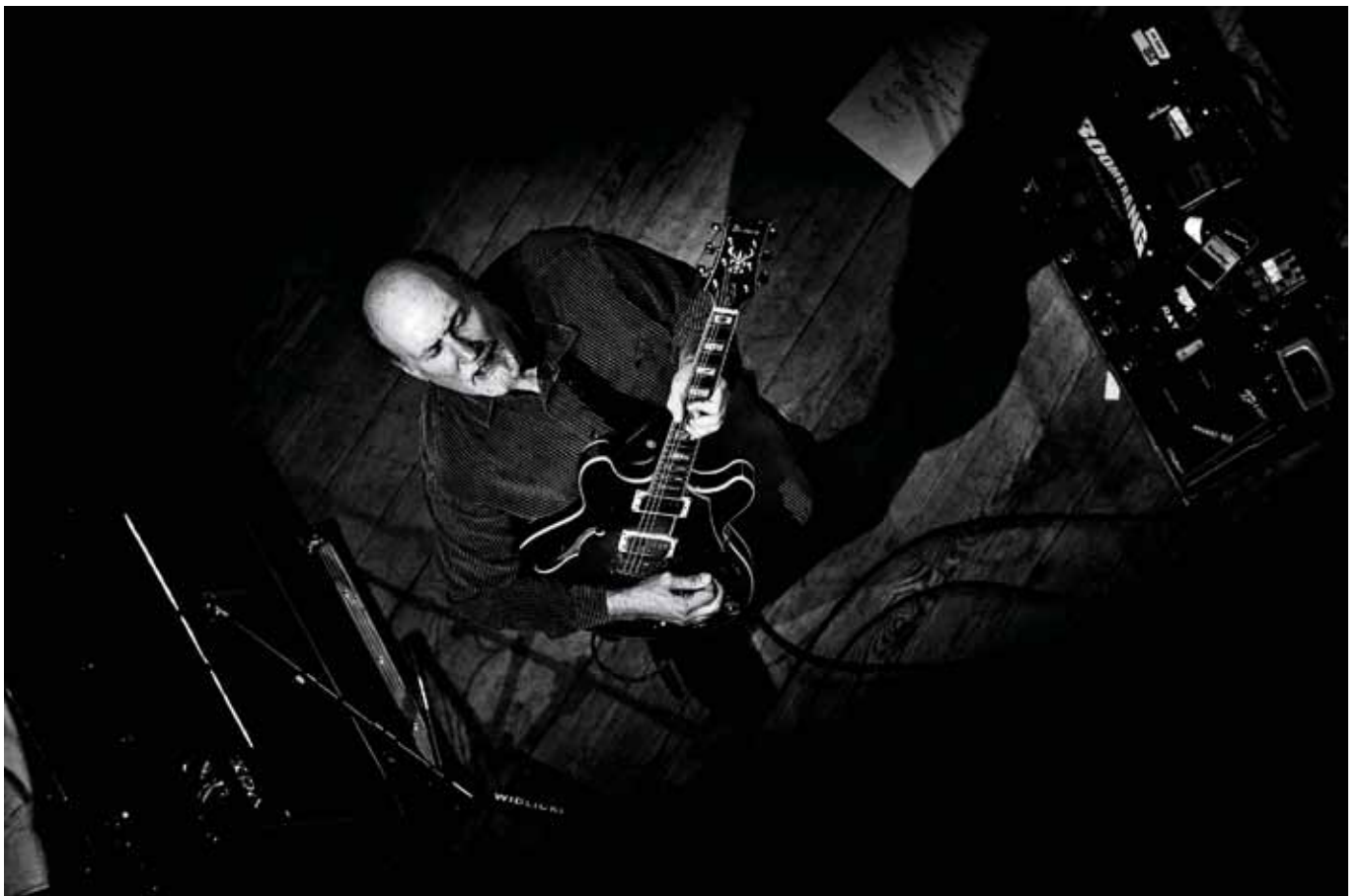
Wojciech Karolak



Tomasz Stańko



Marcus Miller



John Scofield



Oghene Kologbo



Pat Metheny

Metheny i pieśń Rolanda



Wojciech Sobczak-Wojeński
wsimply@o2.pl

Nie ukrywam, że przeglądając wyniki ankiety Jazz 2014, organizowanej przez JazzPRESS, uniosłem brwi ze zdumienia. W nawet najmniejszym calu nie zaskakują mnie tytuły przyznane Adamowi Bałdychowi (gratuluję!), mam raczej na myśli podwójne wyróżnienie Pata Metheny'ego („Zagraniczna jazzowa płyta roku” i „Zagraniczny jazzowy wykonawca roku”). Sądziłem, że ten czarny koń przeróżnych jazzowych festiwali (obok Cassandry Wilson i Bobby'ego McFerrina), weteran jazzowych ankiet, zdążył już cokolwiek ustąpić miejsca młodszym, równie (a może i bardziej) interesującym muzykom. Zachęcam w tym miejscu do sięgnięcia po niektóre zagraniczne wydawnictwa recenzowane na łamach naszego magazynu. Może się okazać, że znajdziecie tam Państwo coś dla siebie.

Wracając do Metheny'ego, jest on kontrowersyjną postacią w świecie jazzu. Pasowałoby do niego już dość oklepane sformułowanie, że można go kochać lub nienawidzić, ale na pewno nie pozostawać wobec niego obojętnym. Nie miejsce i czas na pogłębioną analizę jego osoby czy twórczości (muszę mieć prze-

cież o czym pisać w przyszłości!), skoncentruję się więc na jednym aspekcie jego gry, który jest dla moich uszu tym, czym dla wielu zgrzyt szkolnej tablicy.

Tym nieproszonym gościem, kroplą dziegciu, czarną owcą, kamyczkiem w bucie jest tak lubiany i ustawicznie używany (a częściej nadużywany) przez Amerykanina syntezator gitarowy – Roland G-303, sprzęt z początku lat 80. Pat Metheny niewątpliwie czuje miętę do trąbki. Sympatia ta wynika być może z tego, że jego starszy brat grał i gra na skrzydlówce, a sam Pat, zanim sięgnął po gitarę, „męczył się” właśnie z tym instrumentem dętym. Wspomniany wyżej, cechujący się upiornym i ogłuszającym brzmieniem syntezator, ma przybliżać brzmienie gitary do trąbki. I tak Metheny nieprzerwanie, ku uciechu niektórych, a ku rozpaczyci większości, przybliżył nam brzmienie gitary do trąbki od płyty *Offramp* z 1982 roku. Oczywiście, wiele kultowych numerów Pata nie byłoby sobą, gdyby nie ten *sound*. Mam na myśli chociażby: *Are You Going With Me?* (*Offramp*), *Song For Bilbao* (*Travels*, 1983), czy *Third Wind* (*Still Life [Talking]*, 1987).



Ale pomyślcie, mili Państwo, jak pełnokrwicie mogłoby zabrzmieć *Follow Me (Imaginary Day, 1997)*, *As It Is (Speaking of Now, 2002)* lub *Ring of Life (Metheny / Mehldau, 2006)* bez tego upiornego efektu. A skoro Pat już tak się upiera przy bliskiej jego sercu trąbce, to czemu nie przygrucha sobie jakiegoś trębacza*?

Na forach internetowych gitarzystów gorzej dyskusje: „jak wydobyć

z gitary takie brzmienie?”. Ale po co? Oczywiście *de gustibus non disputandum est*, ale dla mnie ten zabieg stylistyczny już mocno trąci myszką. Z przyjemnością słucham płyt, na których Metheny zupełnie (albo prawie wcale) nie posiłkuje się zbędnymi efektami. Istnieją takie nagrania, proszę Państwa! A, moim skromnym zdaniem, najlepiej ukazują one kunszt Metheny’ego, „jazzowego półboga”.●

* Być może na niewiele by się zdała taka współpraca, bo nawet gdy Pat grał z trębaczem Cuongiem Vu na *Speaking of Now*, nadal nie odstąpił od syntezatora. Polecam jednak *Are You Going With Me?* w wersji koncertowej z 2003 roku (*Speaking Of Now Live*). Tam Pat gra na gitarze Picasso, a Cuong wykonuje sławetne solo z tego utworu... na trąbce!

Interesuje mnie muzyka, która mnie interesuje



Konrad Michalak

konradmichalaklodz@gmail.com

Zaledwie kilka dni temu uciałem sobie, ot tak, niezobowiązującą pogawędkę z pewną dziennikarką muzyczną, pasjonatką tego rzemiosła, zawodowo zaangażowaną w nieco innym obszarze:

„X: Słuchaj, właściwie nie wiem, jak rozmawiać z muzykami, o co ich pytać, skoro wkurzają się, gdy pytam o to, co czują, kiedy tworzą.

Ja: A nie pomyślałaś, że można pytać po prostu jakimi są ludźmi, co kochają w życiu? Wiem, że to wcale nie jest łatwe i trąci banałem, ale chyba lepiej tak zacząć i próbować wybrnąć, niż zaliczyć wtopę na wejściu?

X: Sama już nie wiem... Może.”

Ta historia, całkiem bez puenty, jest pewnego rodzaju metaforą naszych czasów. Intensywnie pracując zawodowo „nie mamy czasu”, więc wiele rzeczy, które są dla nas ważne, które kochamy robić, tworzymy gdzieś po drodze, przy okazji itp. Rezultaty takiej pracy jakie są – każdy widzi... W dziedzinie słowa pisanego, a zwłaszcza w dziale wywiadów prasowych, bylejakość jest wyraźnie widoczna i unaocznia się ona

dziennikarzowi w toku tak zwanej autoryzacji wywiadu. Słabe przygotowanie do rozmowy z automatu może spowodować niechęć drugiej strony do jakiegokolwiek interakcji, nie mówiąc już o stworzeniu naturalnego, dobrze „brzmiącego”, nawet na papierze, dialogu.

Wydawać by się mogło, że pułapka pośpiechu i bylejakości czai się wszędzie i, krótko mówiąc, nie ma ucieczki przed kompromitacją... Na szczęście jednak jest to mylne wrażenie. Okazuje się bowiem, że wspomniana w krótkiej rozmowie dziennikarka-pasjonatka zapomniała (jak i ja zresztą), że można na grunt dziennikarski przeszczepić pewne rozwiązania naukowe z dziedziny, która z dziennikarstwem wiele wspólnego nie ma – antropologii. W tej dyscyplinie naukowej narzędziem służącym do badań nad ludźmi i o ludziach stosuje się tak zwany wywiad swobodny. Oczywiście, żeby była jasność, nie jest on wykorzystywany wyłącznie w antropologii, ale także na przykład w socjologii. Wywiad swobodny to w łopatologicznym skrócie rozmowa, której zasady są proste: skłaniasz rozmówcę do szerokich wypowiedzi, zadajesz ot-

warte pytania, a następnie skrzętnie rejestrujesz w s z y s t k o, co on / ona powie. Później spisujesz to dokładnie, słowo w słowo, udostępniając jednocześnie rozmówcy materiał źródłowy, z którego spisaliście wywiad. W ten sposób, przynajmniej w jakimś stopniu, unikacie, jako dziennikarze, zarzutu manipulacji nagrany materiał (choć rzecz jasna, przy trudnym rozmówcy może to nie mieć znaczenia). Niemniej jednak jestem głęboko przekonany, że gdyby dziennikarze pamiętali o możliwości wykorzystania choćby elementów wywiadu swobodnego w swojej pracy, mogłoby udać się uniknąć kilku epickich wręcz wpadek czy kompromitacji dziennikarskich w dziedzinie muzyki.

Szukać ich daleko nie trzeba. Do historii przepastnych internetów przeszedł, legendarny już, wywiad z Wojciechem Waglewskim, który wyszedł ze studia jednej ze stacji radiowych zażenowany fantastyczną wręcz jakością rozmowy prowadzonej z nim na radiowej antenie. Przypadkiem trafiłem na to nagranie w zakamarkach YouTube'a i stąd nagła krwawica mózgowa, która skłoniła mnie do zrobienia z tego felietonu nietypowego apelu o paranaukowym charakterze.

Ludzie! O ile prościej byłoby pisać i mówić o sztuce w ogóle, a o muzyce w szczególności, gdybyście sami zastanowili się, co to jest wywiad prasowy, radiowy itp.? O ile łatwiej byłoby waszym odbiorcom, gdybyście sami wyobrazili sobie, o co WY, jako twórcy muzyki, chcielibyście zostać zapytani? Czy na pewno byłoby to pytanie o to, co czujecie, gdy piszecie tekst / muzykę? Czy na pewno byłoby to pytanie o nazwę waszego zespołu? O to, skąd czerpicie inspirację do tworzenia? Czy może jednak wolelibyście, żeby ktoś posłuchał tego, co tak po prostu macie do powiedzenia o świecie, o swoich marzeniach?

Kiedyś na własnej skórze przekonałem się, jak bardzo bolesne jest zadawanie durnych pytań. Zapytałem wtedy artystę: „Jaka muzyka, poza tą, którą Pan tworzy, interesuje Pana? World music, yass, blues?”. Odpowiedź brzmiała rozbijająco ironicznie: „Interesuje mnie muzyka, która mnie interesuje, a ta, której nie gram i nie chcę słyszeć, nie interesuje mnie i jej nie słucham, co nie znaczy, że jej nie słyszę”. Amen. Dziękuję. Dobranoc. Najbardziej zabawne w całej tej scenie było to, że nie pamiętałem o tym pytaniu i dopiero przy przesłuchiwaniu materiału wyłapałem tę porażkę.

Bogu (w którego istnienie umiarkowanie wątpię) i wszelkim innym istotom pozaziemskim dziękowałem wtedy za to, że „wywiadowany” saksofonista nie wyrzucił mnie za drzwi, tylko subtelnie okpił moją durną jak paczka gwoździ refleksję. Swoją drogą, później wyszła z tego całkiem niezła i niepocięta autoryzacja rozmowa. Życzę Wam, drodzy czytelnicy, żebyście nie czytali słabych wywiadów i jeśli robicie je sami – żeby poszło wam lepiej, niż mnie wtedy. ●

Adwokat rzekomego Diabła. Monolog Obrony



Marta Ignatowicz-Sołtys

marta@martaignatowicz.com

Wysoki Sąd – czytelnicy JazzPRESSu
Oskarżony – Fotograf Muzyczny
Adwokat – Fotografia Muzyczna
Prokurator / Oskarżyciel Publiczny
– Służba Festiwalowa, Goście
Koncertowi
Pokrzywdzony – Muzyk
Świadkowie w postępowaniu – inne
Fotografie Muzyczne

Oskarżony jest pozwany o zbyt intymne i nachalne stosunki z Muzykiem. Prokurator zarzuca Pozwanemu zaburzenie rzetelnego odbioru pracy Muzyka na scenie. Oskarżyciel domaga się od Wysokiego Sądu trwałego ograniczenia wolności Oskarżonego przez zakaz zbliżania się do Pokrzywdzonego na bliżej niż dwa metry, dopuszczając taki dystans jedynie przez pierwsze pięć minut trwania koncertu.

Wysoki Sądzie!

Wyrok zaproponowany przez stronę pozrywającą nie dość, że jest zbyt surowy ze względu na intymną więź Oskarżonego z Pokrzywdzonym, to jeszcze skutecznie uniemożliwia pracę i rozwój ich obu.

Mój klient jest nieustannie oskarżany, pomawiany i oceniany. Wszelkie jego zachowania nie tylko dowodzą niewinności, ale sugerują wyraźnie, iż Oskarżony jest jednocześnie pokrzywdzonym w sprawie – i tego chcę dowieść.

Prokurator zebrał materiał dowodowy podobno mający na celu obalić całą pracę Obrony. Jedyne, za co mój klient może i bardzo pragnie przeprosić Wysoki Sąd oraz wszelkich pozrywających, to nuda w kadrach. Oskarżony wie, że tłumaczy się winny. Winy też nieco sobie przypisuje, gdyż ceniąc wielce przestrzeń między każdym muzykiem a słuchaczem nie ma odwagi, by brudzić ją ordynarnym i bluźnierczym zwalnianiem spustu migawki przy dobrym ujęciu, które występuje w każdym piano i pianissimo, również w czasie ograniczenia wolności, jaką na mojego klienta chce narzucić Oskarżyciel Publiczny. Poza tym, Oskarżony cierpi na ostre i przewlekłe posłuszeństwo, a co za nim idzie, respektuje od dawna sądowy zakaz zbliżania się na bliżej niż dwa metry do muzyka fotografowanego na scenie. Może i wszyst-

kim biegłym w sprawie to wystarczy, ale mój klient to nie są „wszyscy”. Choroba nasila się w szczególności podczas akredytowanych festiwali, gdzie wyżej wspomniany zmuszony jest na natrętne towarzystwo Tele Obiektywu. Ten serwuje ujęcia ładne i czyste, czyli nudne, o co mój klient nieustannie sam się obwinia. Pokrzywdzony pewnie i pozwoliliby jej na bliższe relacje, Oskarżyciel Publiczny jednak skutecznie oddał wnioski. Owszem, bywa, że cudowne uzdrowienie następuje za sprawą podziemnych przestrzeni klubowych, gdzie mój klient, klucząc między pulpitemi, otworzy szeroko Oko ze zdziwienia i ugasi pragnienie w lokalnej perspektywie gry światła. Ale nie o nich dziś mowa.

Fotograf Muzyczny nie zamierza nikogo oskarżać o taki stan rzeczy, nie domaga się też zwrotu kosztów rozprawy. Świadomy praw i konsekwencji przysługującym mu z racji szeroko pojętych uprawnień prosi jedynie o możliwość wyrażania *Ecce homo*, tak ten człowiek wygląda wyrażony przeze mnie – a zatem swobodnego kontaktu z Pokrzywdzonym.



fot. Marta Ignatowicz-Soltys



fot. Marta Ignatowicz-Sołtys

Mój klient jest głęboko przekonany o słuszności własnego postępowania. Wynika to nie z braku pokory, jak uważa Oskarżyciel, ale z umiejętności stanięcia przed sobą w prawdzie. Fotograf Muzyczny uczestniczy w spotkaniach, których nie sposób wyrazić słowem, dzięki czemu bywa częstokroć jedynym świadkiem wydarzeń. Powołując na dowód w sprawie bliską i intymną zażyłość z Hermanem Leonardem, Frankiem Wolffem, Dennisem Stockiem, Lee Tannerem, Chuckiem Stewartem i wieloma innymi, Oskarżony podkreśla jedynie wyjątkowość swoich zażyłości i ich wpływ na jego dalszą

pracę. Trudno myśleć takim rozumowania mojego klienta, gdy wszędzie panuje konsumpcjonizm i każdy czeka na gotowy, ładnie zapakowany produkt, a ten najlepiej, żeby powstawał krótko, był tani i efektowny. Praca Fotograf Muzycznego nie polega na strzeleniu ujęcia – ale wchodzeniu w relację, która musi trwać dłużej, niż wspomniane pięć minut, by narodzić mógł się owoc namiętności między Pokrzywdzoną a Muzykiem.

Świadek w sprawie, Irving Penn, powiedział: “We don’t call them shoots here... We don’t shoot people. It’s really a love affair”. Proszę wpisać to zeznanie do protokołu, może bowiem oczyścić moją klientkę ze wszelkich zarzutów. Tym samym wnioskuję o nieporównywanie Fotograf Muzycznego z każdym innym fotografem, który znajduje się w omawianej przez nas przestrzeni. Bowiem nie każdy znajdujący się pod sceną fotograf jest Fotografem Muzycznym. Mierzenie mojego klienta miarą wszystkich innych fotografów jest dla niego krzywdzące.

Mój klient pragnie dodać, że w swoim postępowaniu nie kieruje się egoizmem, bowiem nie wykonuje swojej pracy dla zysku. Co za tym idzie, na stałe nie jest posiadaczem żadnych dóbr. Jako kolekcjoner chwilowych napięć i kochanek Światła oraz Czasu, poświęca swoje życie oswajaniu z Pokrzywdzonym. Hojnie marnotrawi klatki i nie żałuje tego zbytku w uchwyceniu chwil ulotnych.

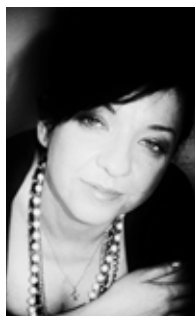
Pozwoli Wysoki Sąd, że przytoczę przykład z innej sprawy. Towar, jaki oferują podobni mojemu klientowi pozwani, chce się sprzedawać jak margarynę w reklamie telewizyjnej – wygładzoną, w nasyconych kolorach, po retuszach. Wszystko po to, by miało się wrażenie, że jest się w chacie górskiej i je się produkt prosto od krowy – chociaż w pudełku jest tylko stężały, pełen konserwantów olej.

Mój klient cierpi. Oskarżony wie, że przedmiotowe traktowanie jego Muz wynika z oczekiwania, by wszystkie wyglądały jak margaryna na półce w hipermarkecie, wśród innych takich samych margaryn.

Fotograf Muzyczny chce wydobywać ze środka. Indywidualizować cechy Pokrzywdzonego w sprawie. Chce unaoczniać. Bruzdy i pęknięcia, które są prawdziwe – dlatego zwracają uwagę. Pragnie ujmować prawdę, w rezultacie której Jonkisz jest piękny, a Botti brzydki. Szerokim łukiem omija widoczne na zewnątrz manekiny, docierając do głowy fotografowanego, by wydobyć na światło nie-dzienne jego muzyczne wnętrze. Tak poznaje, zapala się i spala Fotograf Muzyczny, co skutkuje niejednokrotnie w zagubieniu czasowym oraz wychodzeniu dużo dalej poza oczekiwania odbiorcy. A na to zawsze potrzebuje czasu. Potrzebuje czas tracić, a nie go liczyć. Wysoki Sądzie, pięć minut dla mojego klienta to nie jest czas na wykonanie pracy. Pięć minut to dla Fotograf Muzycznego jest czas na stres, na chaos fotografów pod sceną, pięć minut to niezdolność do swobodnego wykonania zlecenia pod presją uciekającego czasu. Taki czas znacząco wpływa nie tylko na ograniczenie, ale także na obniżenie jakości pracy Fotograf Muzycznego, spowodowanego brakiem komfortu w pracy.

Niech dowodem w sprawie będą prace nie tylko Oskarżonego, ale także tych, którzy niesłusznie posądzani dziś o agresję wobec Pokrzywdzonego, muszą radzić sobie ze zniesławieniem w zaciszu swoich domów. Wysoki Sądzie, wnoszę o umorzenie postępowania. A jeśli dla spokoju Prokuratora postępowanie ma dalej się toczyć i zakończyć prawomocnym wyrokiem, wnoszę, by mój klient został nazwany nie Oskarżonym, a Pokrzywdzonym w sprawie. ●

John Coltrane: Ofiarowanie...



Vanessa Rogowska

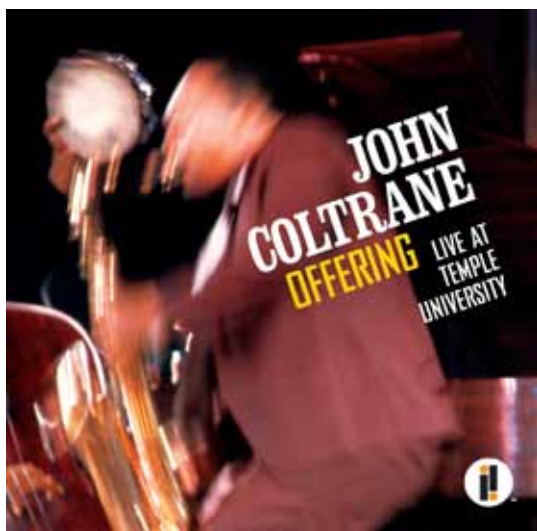
vrogowska@gmail.com

W tym roku minie 48 lat od śmierci Johna Coltrane'a. Odszedł człowiek u szczytu swoich możliwości, zgasł świadomy swojego miejsca na ziemi, oddany odczytanym przez siebie powinnościom. I choć ludzkie życie bywa kruche, to duch może być silny i wieczny. W przypadku Coltrane'a ma wyjątkową moc, sięgającą daleko poza muzyczną istotę. Krąży po świecie, przekracza granice kulturowe, łamiąc logiczne zasady i ogarnia tylko znajome sobie, otwarte na niego osoby. Zaskakuje i zmienia w nieodwracalny sposób nie tylko w muzycznym wymiarze, ale każe podążać za wyższymi wartościami, otworzyć się na życie duchowe i być świadkiem, co oznacza koniec milczenia.

Obecnie dziedzictwo Coltrane'a biegnie wieloma swobodnymi nurtami. Z bardziej znanych wspomnę o Saint John Coltrane African Orthodox Church w San Francisco, którego misją jest głoszenie duchowej spuścizny muzyka, zawartej głównie na albumie *A Love Supreme*, a także „wspieranie globalnej jedności i znajomości jedyne, prawdziwego, żyjącego Boga”. Kościół prowadzony przez arcybisku-

pa Franço Kinga włączył w liturgię muzykę Coltrane'a, a przewodni wizerunek duchowego przywódcy nawiązuje do stylistyki ikony. Kościelny hierarcha, oprócz posługiwania wiernym, świetnie gra na saksofonie, także podczas niedzielnych nabożeństw.

Edukacją dzieci zajmuje się *Kids for Coltrane* – projekt stworzony przez edukatorkę, absolwentkę Harvardu Christine Passarellę. Nowatorski program edukacyjny wykorzystuje jazz do nauki historii Ameryki w duchu równości, rozwijającym indywidualne cechy charakteru dzieci w oparciu o sztukę. Celem projektu, oprócz podstawowych obowiązków szkolnych, jest rozwijanie kreatywności, współczucia i ciekawości młodych podopiecznych. Metoda Christine wyrosła na bazie własnych, osobistych doświadczeń wieku szkolnego. Zauważyła ona, że wiele ludzkich zasobów pozostaje poza marginesem amerykańskiej edukacji. Dlatego jako studentka przyłgnęła do teorii inteligencji wielorakiej Howarda Gardnera, który wyróżnił u ludzi osiem typów inteligencji i które połączyła z praktyczną wiedzą o kultywowaniu nau-



ki Petera Senge'a (*Piąta dyscyplina*). Uzbrojona w praktyczne narzędzia, odnalazła w osobie i dziedzictwie Coltrane'a sens głęboko pojętej edukacji w nurcie humanistycznym. Uczy i z powodzeniem wychowuje rzesze dzieci w Nowym Jorku.

Coraz większą uwagę w powszechnej świadomości społecznej i muzycznej ma pamięć o materialnym spadku po Coltrane. Na terenie USA skupia się ona w John Coltrane House w Filadelfii i John Coltrane Home w Town of Huntington, na Long Island (Nowy Jork). W obu miejscach zadbano o zabezpieczenie i restaurację miejsc i pamiątek po genialnym saksofoniście. Tworzy się także wokół nich środowisko dla nowych działań artystycznych,

edukacyjnych czy naukowych. W Filadelfii mają nad nią pieczę lokalni mieszkańcy: muzealnicy, historycy, wolontariusze, byli sąsiedzi. Dbają o dom jak o własny, zbierając dotacje na wyznaczone przez siebie cele dla założonej fundacji non-profit. Zaś nowojorskim domem Johna Coltrane'a (i Alice) zarządza syn Ravi z innymi członkami rodziny swojego ojca. Coraz częściej odbywają się w nim koncerty, z których dochód przeznaczony jest na utrzymanie i działalność muzeum, a do honorowych członków miejsca należy choćby Carlos Santana, Dave Liebman, Joe Lovano, dr Cornel West.

Z podobnych powodów doszło niedawno do kolejnego wydarzenia. Dzięki połączeniu wysiłków wielu osób w sierpniu ubiegłego roku, światło dzienne ujrzało wydawnictwo *John Coltrane – Offering: Live At Temple University*, opublikowane nakładem Resonance Records. Dwupłytowy album z historycznym nagraniem Johna Coltrane'a z 1966 roku, z Filadelfii, na którym saksofonista w niezwyklej formie i w wyjątkowym składzie napomina saksofonem i przyspiewuje sobie w duchowym uniesieniu. Część dochodu ze sprzedaży płyty jest przeznaczona na działalność organizacji zajmującej się utrzymaniem domu Johna i Alice Coltrane na Long Island.

Historia wydawnictwa sięga jednak Japonii, gdzie w 1970 roku siedemnastoletni chłopak Yasuhiro Fujioka tuż po radiowej audycji jazzowej wszedł do sklepu muzycznego i wpadł na płytę *Olé Coltrane*. Nagranie zrobiło na nim piorunujące wrażenie i zdecydowało o dalszej historii życia, która uczyniła go



Sprawcy zamieszania od lewej: Zev Feldman (Resonance Records), Michael Biel (inżynier dźwięku koncertu), Syeeda Coltrane, Chuck Stewart (fotograf Impulse!Records), Steve Knoblauch (saksofonista), Yasuhiro Fujioka (fot. z archiwum Yasuhiro Fujioka)

niezależnym badaczem, scenarzystą, producentem, fotografem, pedagogiem i autorem czterech książek o Coltranie. Jego dom w Osace znany jest po prostu jako Dom Coltrane'a... W ciągu kilkudziesięciu lat Fuji zebrał niewiarygodną ilość pamiątek, memorabiliów, dokumentów. Dzieli się nimi z wieloma instytucjami, pomaga w realizacji projektów, a przede wszystkim głosi dobrą nowinę o Johnie podróżując po całym świecie.

W czasie jednej z takich podróży do USA Fuji wygłaszał prelekcję o nagraniu albumu *A Love Supreme*. Po zakończeniu, jak zawsze, zapytał zebranych, wcale już nie najmłodszych słuchaczy, czy są właścicielami jakichkolwiek pamiątek po Coltranie. Wśród słuchaczy rękę podniósł Michael Biel, inżynier dźwięku, właściciel i świadek nagrania z 11 listopada 1966 roku w Mitten Hall.

Odnaleziony materiał trafił do Resonance Records, jazzowej wytwórni non profit z misją, która kreuje i odkrywa jazzowe gwiazdy z całego świata i skupia się na podtrzymywaniu najlepszych tradycji jazzowych, wydając płyty z nieznanymi wcześniej

nagraniami. Płyte, dzięki zaangażowaniu Zeva Feldmana (jednego z szefów wytwórni), przygotowano z największą pieczołowitością. Materiał poddano zaawansowanym zabiegom technicznym, nie naruszając jego pierwotnego, unikalnego brzmienia.

The Offering dostępny jest w podwójnym, ekskluzywnie wydanym digipacku oraz na podwójnym winylu. Grafika nawiązuje do charakterystycznej linii Impuls! Records, zaś w środku znajdujemy 24-stronicową książeczkę pióra Ashley Khana, który w listopadzie ubiegłego roku znalazł się na liście nominowanych do Grammy w kategorii Best Liner Notes, czyli za komentarz do opisywanego wydawnictwa. Nagrodę Grammy słusznie otrzymał za skrupulatny wkład w opis wydawnictwa, ale także za dotychczas-

sowe osiągnięcia dotyczące Johna Coltrane'a (książki), w dziedzinie utrwalania jazzowego dziedzictwa, jako znawca i autorytet.

Ashley Khan wnikliwie opisuje poszczególne wymiary *The Offering*, dociekając wiedzy u samych źródeł, świadków z tamtych lat, podkreślając przekaz unikalnymi zdjęciami.

Na dysku pierwszym albumu *The Offering* znajdziemy utwory: *Naima*, *Crescent*; na drugim *Leo*, *Offering*, *My Favorite Things*. Cały materiał charakteryzuje napięcie i energia wynikająca z połączenia radykalnych pomysłów, zaangażowania i całkowitego oddania się sprawie. Nagranie zarejestrowano sześć tygodni po czterdziestych urodzinach Johna oraz osiem miesięcy przed jego śmiercią.

Najlepszą recenzją do muzyki giganta jest komentarz jego syna Ravigo, który także był zaangażowany w powstanie wydawnictwa. Jego zdaniem nagranie pokazuje, jak mistrzowsko John Coltrane panował nad instrumentem, choć jego możliwości były znacznie większe. Dlatego przeżywał frustracje wynikające z wykorzystania wszelkich środków wyrazu podległego mu instrumentu. Saksofon był tylko narzędziem, przedłużeniem jego głosu, co słyhać w utworze *Leo*, gdzie

John przestaje grać i wykonuje wzniosłą wokalizę, która w naturalny sposób wiąże się z dźwiękami saksofonu. Moment ten zapewne należy do smaków wydawnictwa, które jak żadne inne prezentuje śpiewającego saksofonistę.

Na listopadowym koncercie z 1966 roku oprócz lidera na scenie pojawili się: przy fortepianie Alice Coltrane, Pharaoh Sandres na saksofonie oraz Rashied Ali grający na perkusji, Sonny Johnson na kontrabasie w zastępstwie za Jimmiego Garrisona, a także okazjonalnie, dla wzmocnienia efektu, lokalni muzycy: Steve Knoblauch, Arnold Joyner na saksofonach altowych oraz perkusiści Umar Ali, Algie DeWitt i Robert Kenyatta. Cały zespół aktywnie podąża za liderem, czasami w szalonej, uduchowionej, intensywnej muzyce.

Coltrane pokazuje niezwykły wachlarz wpływów i własnych pomysłów. Udowadnia, jak wiele zdołał po rozstaniu z Milesem Davisem. Rozwija długie struktury muzyczne, upodabniając je do klasycznych form poddanych nieskończonym improwizacjom na granicy wytrzymałości. Jak w miłosnym uniesieniu. Nagrania z albumu *The Offering* są dowodem, że możliwe jest wyniesienie muzyki do uniwersalnego, duchowego poziomu, zrozumiałego ponad religiami i podziałami.

Spośród wielu albumów Johna Coltrane'a, ten należy do wyjątkowych. Powinien znaleźć się w kolekcji nie tylko ze względów muzycznych, ale również jako niezaprzeczalny dokument nakreślony wielkiego duchem, wyjątkowego człowieka oraz wiernych ludzi. W przeszłości i teraźniejszości. ●

PS Dziękuję obecnym bohaterom tekstu za łączność i wsparcie przy jego powstaniu. *Love Supreme!*

Winyłowy zaułek w Mumbaju

Łukasz Nitwiński

lukasz@radiojazz.fm



Przyjaciółka powiedziała mi, że przy Victoria Station – najpiękniejszym i najbardziej ruchliwym dworcu świata – jest sklep winylowy. Wciśnięty w małą uliczkę, między stoiskiem ze świeżo wyciskaną trzcina cukrową a tanią galanterią dla Europejczyków. Prowadzi go ojciec z synem. W tej ruchliwej dzielnicy ich biznes to ewenement.



fot. Łukasz Nitwiński

Obdrapane słupy kolonialnego budynku obklejone są okładkami ścieżek dźwiękowych z legendarnych produkcji filmowych. Te albumy nie są na sprzedaż, to trofea dekoracyjne. Każdy z tych filmów to klasyk, a muzyka, która mu towarzyszy, jest tak samo ważna jak obraz. Mumbaj (dawniej Bombaj) to największy plan filmowy świata – co roku powstaje tu ponad 600-700 filmów. Gwiazdorzy są

bogami, a piosenki z najbardziej dochodowych produkcji to często największe indyjskie przeboje.

Sprzedawca zaprasza na zaplecze. W zaułku, na drewnianych stołach leżą płyty. Na pierwszym planie ponownie Bollywood, ale jest też dużo indyjskiej klasyki i popu. Co zaskakujące, nasz krąg kulturowy jest reprezentowany właściwie tylko

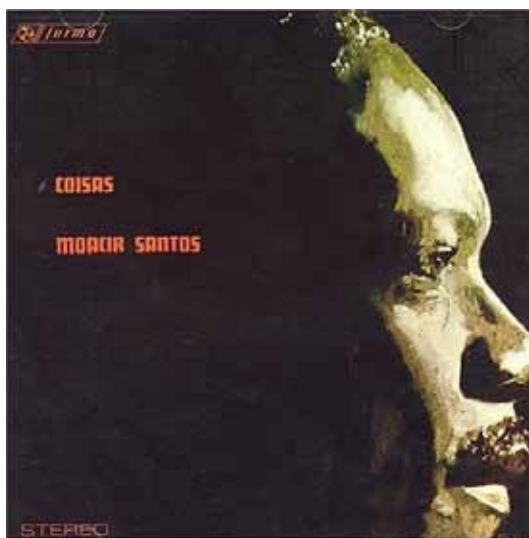
przez... JAZZ! Prym wiodą nagrania wokalnych legend (Ella Fitzgerald, Billie Holiday) i lata 50. w wykonaniu big bandów (Duke Ellington, Count Basie). Odpowiedź na indyjskie preferencje czy przypadkowy

traf? Sprzedający chłopak uczciwie rozkłada ręce, nie wie, zna się tylko na kolekcji indyjskiej. To dobrze, myślę, zakończymy spotkanie szczęśliwie dla obu stron – bez trudnych negocjacji.

Moacir Santos – Coisas

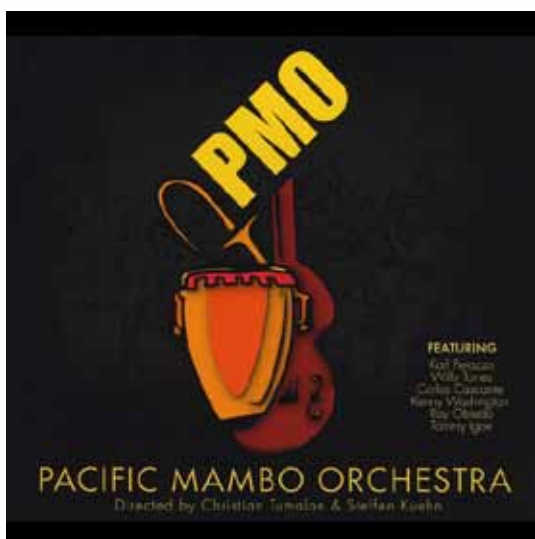
Historia tak piękna, że aż nieprawdziwa. A jednak. Urodzony w biedzie, osierocony przez matkę i opuszczony przez ojca, młodziutki Moacir zostaje umieszczony w ośrodku wychowawczym. Psychicznie i fizycznie maltretowany, ucieka w świat muzyki. Nie mając nic, słucha ulicznych muzyków i wystukuje rytm gołą stopą w brudnej ziemi. Trzydzieści lat później, będąc już dojrzałym mężczyzną i muzykiem amatorem, wydaje album Coisas. Jest rok 1965 r. W brazylijskiej muzyce rozpoczyna się dekada zmian.

Album wyrósł na sambie i bossa novie, w tamtym czasie była to muzyka dla mas i elit, kochali ją wszyscy. Santos miesza tradycję z jazzem, albo z tym, co z jazzem mu się kojarzy. Nie ma dostępu do nagrań, nie stać go na koncerty. Przez wiele lat wstydzi się grać przy innych. Będąc już w studiu, część partii nagrywa w odosobnieniu.



Album Coisas natychmiast staje się wydarzeniem. Zostaje umieszczony na liście nowatorskich nagrań przekształcających tradycyjne gatunki brazylijskie w świat dźwięków jazzowych i improwizowanych. I zostaje na tej liście do dziś. Coisas to klasyka i kamień milowy brazylijskiego jazzu, punkt odniesienia.

Po debiucie Santos przedostaje się do Ameryki i nagrywa w latach 70. trzy dobrze przyjęte albumy dla Blue Note. Później bywało różnie i koleje losu nie zawsze były łaskawe. Moacir Santos zmarł w 2006 roku w swoim domu, w Kalifornii.



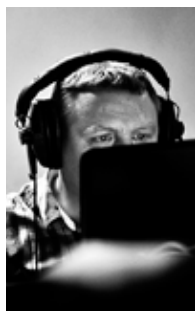
Pacific Mambo Orchestra – PMO

Zespół został założony w 2010 roku przez meksykańskiego pianistę Christiana Tumulana i niemieckiego trębacza Steffena Kuehna. Jak na orkiestrę przystało, skład jest imponujący. W 19-osobowym zespole znaleźli się doskonali specjaliści od salsy, cha-cha-cha, bachaty i latynoskiego jazzu.

Ich debiutancki album otrzymał w 2013 roku nagrodę Grammy w kategorii „Best Tropical Latin Album” – bez względu na podważaną wartość tej nagrody, start był wymarzony. Wydłużająca się lista koncertów i uznanie pomogły utrzymać tak duży skład w ryzach i wydać drugi album. *PMO* to w pierwszym kontakcie propozycja zaskakująca. Aranże rozkręcają się powoli, jest wręcz kameralnie. Dominuje jazzowa pianistyka. Potencjał sekcji dętej wykorzystywany jest głównie przy krótkich akcentach i punktowym podbijaniu rytmu. Wszystko ma tutaj swój umiar i porządek. Dla naszego niewprawionego ucha niektóre kompozycje mogą wydać się zbyt podobne, osadzone w tym samym tempie. Mija przy trzecim przesłuchaniu..●

#JAZZDOT

Clark Terry with Thelonious Monk – *In Orbit*



Rafał Garszczyński
rafal@radiojazz.fm



Ten album jest nietypową, zasługującą na uwagę pozycją w dyskografii Clarka Terry'ego i Theloniousa Monka. Dla tego drugiego – jest jednym z nielicznych nagrań, w których uczestniczył jako klasyczny sideman. Tym samym *In Orbit* można wymienić jednym tchem z takimi albumami, jak *Bags Groove* Milesa Davisa, *Art Blakey's Jazz Messengers with Thelonious Monk*, czy *Moving Out* Sonny'ego Rollinsa. Thelonious Monk nigdy nie ukrywał, że jest fanem Clarka Terry'ego. Jako sideman nagrywał niezbyt często, a jeśli nie liczyć jednego z koncertowych albumów Arta Blakeya z 1971 roku, to właśnie sesja *In Orbit* była ostatnim nagraniem Theloniousa Monka w roli gościa.

To, co wyróżnia tę płytę i sprawia, że jest wyjątkowa, to fakt, że Clark Terry zagrał ten album w całości na flugelhornie, instrumencie zarówno przed 1958 rokiem, jak i po nagraniu *In Orbit* nieczęsto używanym jako podstawowy dla brzmienia całego albumu. Dziś oczywiście takich eksperymentów jest więcej, jednak w 1958 roku z całą pewnością było to coś niespotykanego.

Za pomocą tego albumu, a w szczególności takich kompozycji, jak *Pea-Eye*, czy *Buck's Business* Clark Terry udowodnił, że odpowiednio potraktowany flugelhorn to nie tylko łagodnie brzmiąca, balladowa wersja trąbki, używana przez mistrzów tego instrumentu od czasu do czasu do zagrania jakiejś ballady, ale instrument, który żyje własnym życiem także w szybszych tempach.

In Orbit to również spełnienie wielkiego marzenia Philly'ego Joego Jonesa o nagraniu płyty z Theloniousem Monkiem. Obaj muzycy zegrali razem chyba tylko ten jeden jedyny raz. Współpraca Monka z Clarkiem Terryem również miała charakter okazjonalny i raczej koncertowy, a rozpoczęła się niemal dwa lata

przed nagraniem *In Orbit*, przy okazji albumu *Brilliant Corners* Monka, na którym Clark Terry zagrał solo na trąbce w *Bemsha Swing*.

Oczywiście na *In Orbit* można spojrzeć jak na muzyczną ciekawostkę. Można skrytykować fakt, że udział Theloniosa Monka ogranicza się w zasadzie do jednej, wyśmienitej solówki w *One Foot In The Gutter* i odświeżenia jego jedynej kompozycji na płycie – *Let's Cool One*. Można uznać, że w zasadzie dla żadnego z muzyków nie była to najbardziej udana sesja. Niektórzy uważają, że Clark Terry swoje najlepsze lata spędził pod opieką Duke'a Ellingtona. Z pewnością Sam Jones i Philly Joe Jones mają w swoich dyskografiach wiele ważniejszych nagrań (jeśli pominąć fakt, że dla Philly'ego Joe nagranie z Monkiem było spełnieniem wielkich marzeń).

In Orbit jest jednak ważnym w dyskografii wszystkich czterech muzyków, którzy nigdy przedtem, ani później nie spotkali się w takim składzie. Być może dla każdego z nich z innego powodu, ale jednak ważnym. Dla nas dziś to nagranie pozostaje historycznie ważne, ale przede wszystkim ciągle niezwykle intrygujące. ●



John Coltrane – *Coltrane Plays The Blues*

(...) Album *Coltrane Plays The Blues* ukazał się w 1962 roku, kiedy John Coltrane nagrywał już dla innych wytwórni i powstał z odrzutów z sesji, na której nagrał *My Favorite Things*. Nigdy nie został zaakceptowany jako wydawnictwo przez jego autora. Być może ta płyta to najlepszy nieprzeznaczony do publikacji materiał jaki kiedykolwiek postanowiono wydać... Szczególnie jeśli wziąć pod uwagę, że obie płyty nagrano w zasadzie bez większego przygotowania, w czasie jednej kilkogodzinnej sesji nagraniowej, uzupełnionej po kilku dniach paroma dodatkowymi godzinami w studiu. Album zarejestrował zespół, z którym John Coltrane w owym czasie koncertował, jedynie Jimmy'ego Garrisona na kontrabasie zastąpił mniej znany Steve Davis. Jednak najważniejszym drugim głosem w zespole jest niedoceniany McCoy Tyner. (...)

Płyty przypomina Rafał Garszczyński

Pełne recenzje z cyklu *Kanon Jazzu* na stronie www.jazzpress.pl/kanon-jazzu

Kontakt z redakcją: jazzpress@radiojazz.fm

ul. Morskie Oko 2, 02-511 Warszawa

www.jazzpress.pl

Redakcja

redaktor naczelny:
Piotr Wickowski

Roch Siciński

Piotr Wojdat

Mery Zimny

Kacper Pałczyński

Jerzy Szczerbakow

Aleksandra Nowosad

Mateusz Magierowski

Łukasz Nitwiński

Milena Fabicka

Rafał Garszczyński

Aya Lidia Al-Azab

Maciej Nowotny

Ryszard Skrzypiec

Urszula Orczyk

Karolina Śmietana

Dorota Olearczyk

Konrad Michalak

Wojciech Sobczak-Wojeński

Andrzej Patlewicz

Krzysztof Komorek

Sławomir Orwat

Dionizy Piątkowski

Marta Ignatowicz-Sołtys

Radek Wośko

Tomasz Furmanek

Lech Basel

Małgorzata Smółka

Rafał Zbrzeski

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

Barbara Adamek Czartoryjska

Bogdan Augustyniak

Krzysztof Wierzbowski

Monika S. Jakubowska

Julian Olearczyk

Korekta

Ewa Weydmann

Katarzyna Słocińska

Zuzanna Tuliszka

Skład i opracowanie graficzne

Beata Wydrzyńska

beata@radiojazz.fm

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 »**

