Jazzpress

LISTOPAD 2014

Gazeta internetowa poświęcona muzyce improwizowanej

ISSN 2084-3143

Rozmowy:
Nikola Kołodziejczyk
Michał Tokaj
Samuel Blaser
Ben Williams

Paweł Szamburski

Mój subiektywny odbiorca musi być trzymany na wędce

Paweł Szamburski, fot. Kuba Majerczyk

PIOTR ŻACZEK MUTRU

KLUB KULTURY SASKA KĘPA

BRUKSELSKA 23
WARSZAWA
18.11.2014
19.00

CENA BILETU 20 ZŁ

cały ten jazz!

A. SOBCZYŃSKA

PARTNER: YAMAHA

PATRONAT MEDIALNY: kulturaonline.pl Jazzpress Jazz Soul

PRODUKCJA:

Od Redakcji

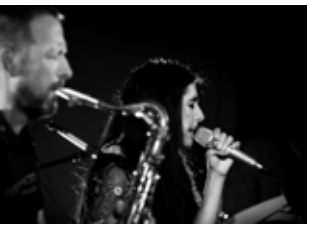
redaktor naczelny
Piotr Wickowski
piotr.wickowski@radiojazz.fm

Kopiowanie jest dobre. Tak przynajmniej twierdzi Samuel Blaser, którego trudno oskarżyć o odtwórczość, bo w powszechnej opinii specjalistów jest on jednym z najbardziej wszechstronnych i kreatywnych współczesnych puzonistów. „Kopiowanie to jedyny sposób na nauczenie się czegoś. Ja sporo kopiuję. To jak nasiąkanie informacją i przetworzenie jej na swój własny sposób. Wszyscy kopiowali. Nawet Beethoven, Haydn" – wyjaśnia Blaser. Paweł Szamburski przyznaje, że gdyby nie fascynacje muzyczne, które go pochłaniały niemal od dzieciństwa, nie zostałby zawodowym muzykiem. Uczył się od nowojorczyków, którzy mu imponowali i których starał się naśladować. Z czasem wychodziło to coraz lepiej, aż po latach grania własnym głosem dotarł do fascynacji muzyką sakralną, na bazie której zbudował swój pierwszy solowy album. Czyli znowu punktem wyjścia było naśladownictwo i studiowanie wzorców, z których wyłoniło się coś nowego.

Blaser i Szamburski wyjątkowo otwarcie mówią o źródłach własnej muzyki – chyba dlatego, że są pewni swego, czego dowodem jest gotowość nawet do samodzielnego występu, wyłącznie z instrumentem dętym. „Jestem na tyle silny i pewny swojego dźwięku, tego, co gram, że już mogę sam wejść na scenę i jakoś zaczarować publiczność, wciągnąć ją w opowiadanie historii" – mówi Szamburski, który niedawno opublikował płytę na klarnet solo i coraz więcej koncertuje z tym repertuarem. „Zawsze bardzo boję się grać solo, ponieważ jesteś jakby nagi na scenie, musisz uzasadnić każdą nutę, mieć jasny przekaz, żeby to miało sens dla publiczności, która cię słucha" – przyznaje Blaser, któremu najwyraźniej udaje się pokonywać ten lęk, skoro ma już zarejestrowany materiał na puzon solo (na razie czekający na wydanie).

Choć można znaleźć punkty wspólne artystycznych działań obu muzyków, różnią się oni diametralnie. „Mam słuch absolutny, co jest wielką zaletą, ale też i wadą. Wszystko słyszę. Kiedy ktoś coś gra, automatycznie widzę to w zapisie nutowym" – twierdzi Blaser. „W konfrontacji z muzykami wykształconymi mam zawsze poczucie, że jestem od nich gorszy" – przyznaje się Szamburski. To jednak on, w zestawieniu ze szwajcarskim puzonistą, wydaje się być bardziej pewny drogi, którą podąża. Blaser ma więcej wątpliwości, także co do oryginalności swojej twórczości, bo jak mówi: „Myślę, że obecnie jest niemożliwym bycie w stu procentach oryginalnym. Wszystko już było, wszystko zrobiono, nawet już w czasach baroku". Z tym z kolei na pewno nie zgodziłby się Bogusław Schaeffer, przypomniany na ostatnim festiwalu Ad Libitum. Miejmy nadzieję, że i Samuel Blaser zmieni zdanie.

Miłej lektury!



SPIS TREŚCI

3 – Od Redakcji

4 – Spis treści

6 – Wydarzenia

9 – Konkursy

10 – Wspomnienie

10 Tim Hauser (1941 – 2014)
Pożegnanie założyciela i leadera The Manhattan Transfer

13 Jack Bruce (1943-2014)
Pożegnanie basisty zespołu Cream

14 – Płyty

14 Pod naszym patronatem

18 Top Note
ELMA – *Hic et nunc*

20 RadioJAZZ.FM poleca

22 Recenzje
Jachna Buhl – *Atropina*
Marcin Bożek – *Affair With Art*
Podwójnie Orange The Juice
The Messiah Is Back / The Drug Of Choice
Charlie Haden & Jim Hall Kenny Barron & Dave Holland – *The Art of Conversation*
Chicago Underground Duo – *Locus*
Sylvie Courvoisier – Mark Feldman Quartet – *Birdies for Lulu*
Medeski, Scofield, Martin & Wood – *Juice*

36 Take 2
Mark Turner – *Lathe of Heaven*

40 – Koncerty

40 RadioJAZZ.FM i JazzPRESS zapraszają

44 Pianista wszechstronny Agustí Fernández

50 Dziewiąta Krakowska Jesień Jazzowa

52 Między ciszą a ogniem

57 Eksperyment psychologiczny na perkusję, skrzypce, elektronikę i różne odgłosy

59 Peter Evans Quintet oraz Samuel Blaser Trio
62 Różne barwy jazzu
XIII Międzynarodowy Krokus Jazz Festival 2014
66 Adi Jazz Festival – część druga
69 Jazzowe otwarcie w Muzeum Historii Żydów Polskich
72 Premiera nadchodzącej *Aury*
75 Fortepian bez iskry życia
77 Richard Bona – kameruński żywioł

81 – Rozmowy
81 Paweł Szamburski
Mój subiektywny odbiorca musi być trzymany na wędce
94 Nikola Kołodziejczyk
Nie przyćmić emocjonalnej strony muzyki
102 Michał Tokaj
Nie chcę niczego przyśpieszać
108 Samuel Blaser
Kopiowanie jest dobre
117 Ben Williams
Chciałbym, aby moje utwory niosły przesłanie

122 – Słowo na jazzowo
122 Półmisek Szefa
Izumi Uchida Guillemin
124 On the Corner
Mogę prosić o autograf?
125 Spod pióra dźwiękografa
W światowym formacie, czyli słowo o edukacji
132 Lewym Uchem
Jakby nie było, jakoś będzie

134 – Pogranicze
134 World Feeling
Dzień dobry w Cumbancha Records
137 BLUESOWY ZAUŁEK
Robert Randolph i jego dzika rodzina

140 – Kanon Jazzu

142 – Redakcja

Darek Dobroszczyk Trio, **Inner Out**, **Maciek Wojcieszuk Quintet**, **The Flash!**, **According To Plan** – to zespoły zakwalifikowane do przesłuchań konkursowych tegorocznej 38. edycji **Jazz Juniors**. Komisja kwalifikacyjna w składzie: Piotr Iwicki, Grzegorz Karnas i Jacek Kochan pojęła taką decyzję po przesłuchaniu nagrań 28. zespołów. Przesłuchania na żywo odbędą się **7 grudnia**. Jako zespoły rezerwowe wskazano: **Tomasz Jędrzejewski Quartet** i **Jassminum**.

Poza młodymi, początkującymi zespołami Jazz Juniors uświetnią w tym roku koncerty zespołów: **Bartosz Dworak Quartet** (grupa laureata ubiegłorocznej edycji konkursu), **Zbigniew Namysłowski Quintet**, **Rafał Sarnecki Brooklyn Sextet**, **Marcin Wasilewski Trio** i **Jan Lundgren Trio**. Główną gwiazdą będzie były członek zespołów Milesa Davisa i Herbiego Hancocka, amerykański multiinstrumentalista **Bennie Maupin**, który zagra ze swoimi polskimi współpracownikami: **Michałem Tokajem**, **Michałem Barańskim** i **Łukaszem Żytą**.

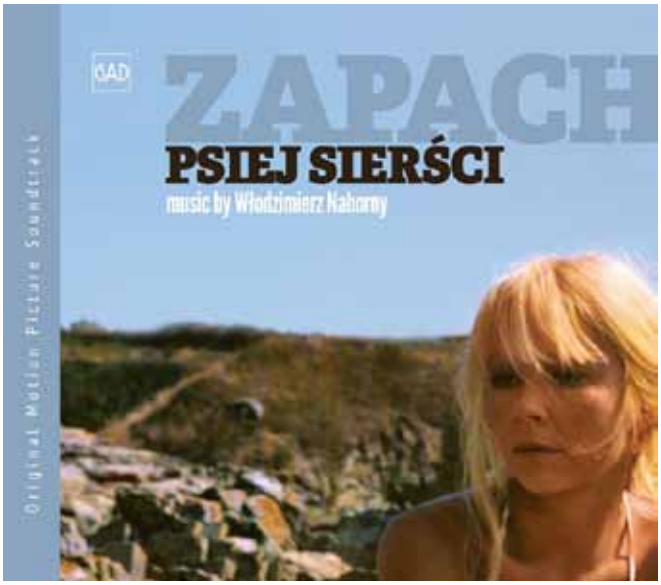
Paryż, Bruksela, Pekin, Budapeszt, Rzym i Pescara – znajdą się, na początku przyszłego roku, na trasie koncertowej **Piotra Wyleżoła**. Podczas tych występów pianista będzie promował swoją najnowszą solową płytę ***Improludes***. Album wydała w październiku słowacka wytwórnia Hevhetia. Jest szóstym krążkiem w dorobku Piotra Wyleżoła, jednak pierwszym solowym. Płyta zawiera wyłącznie jego kompozycje. Autorem okładki jest Roslaw Szaybo.

Możesz nas wesprzeć
nr konta:
05 1020 1169 0000 8002 0138 6994
wpłata tytułem:
Darowizna na działalność statutową Fundacji

Mózg powszechny

Legendarny bydgoski klub **Mózg** otworzył w listopadzie swoją warszawską siedzibę pod nazwą **Mózg Powszechny**, która mieści się w budynku Teatru Powszechnego. Inicjatorzy przedsięwzięcia, czyli reprezentujących macierzysty Mózg: **Sławek i Kuby Janiccy** oraz **Jerzy Mazzoll** planują uruchomienie na stałe sceny muzycznej, teatralnej, performerskiej, wystawienniczej, z silnym nastawieniem na eksperyment oraz improwizację, a także kina studyjnego. Sławek Janicki: „Zauważyliśmy, że jest w Warszawie kilka środowisk twórczych ludzi, które funkcjonują oddzielne. Mamy nadzieję, że będą mogły się u nas spotkać i poczuć dobrze". Jerzy Mazzoll: „Będziemy zapraszać lepszych od siebie i będziemy otwarci na wszystko co nowe". Zdaniem założycieli warszawskiej filii Mózgu plany jej uruchomienia spotkały się z dużym odzewem miejscowych muzyków. W związku z czym nie było problemów z ułożeniem bogatego planu koncertowego – do końca roku zaplanowano ich aż 30.

Bydgoski Mózg jest miejscem prezentującym od 1994 roku sztukę współczesną, a w szczególności muzykę z pogranicza eksperymentu i improwizacji. Mózg odegrał dużą rolę jako centrala działań tzw. „sceny yassowej" – niezależnego ruchu muzycznego mającego swoje początki w latach 90. W ciągu 20. lat istnienia udało się zorganizować 10 edycji Mózg Festiwalu, czyli spotkań artystów tworzących we wszystkich rejonach muzyki współczesnej.



GAD Records, we współpracy ze Studiem Filmowym Kadr, rozpoczął publikację serii albumów z polską muzyką filmową. Serię otworzyła muzyka z filmu ***Zapach psiej sierści*** **Jana Batorego**, skomponowana przez **Włodzimierza Nahornego**. Kompozycje wykonuje **Orkiestra Polskiego Radia** pod batutą kompozytora. Album ten zawiera ścieżkę dźwiękową z filmu, zremasterowaną z oryginalnych taśm i uzupełnioną o siedem dodatkowych utworów – są wśród nich utwory odrzucone przez reżysera oraz alternatywne wersje wybranych tematów.

Michał Wilczyński z GAD Records: „Dzięki serii płyt, których publikacje rozpoczynamy będziemy mogli nadrobić kilkadziesiąt lat, podczas których muzyka filmowa nie była w Polsce traktowana najlepiej. Wiele ścieżek dźwiękowych nie było publikowanych w żadnej postaci, ukazywały się głównie składanki z największymi przebojami. Chcemy udowodnić, że muzyka filmowa ma o wiele więcej do przekazania słuchaczowi, niezależnie od tego, czy film, z którego pochodzi jest rzadko przypominany czy to w telewizji, czy na pokazach".

>

Krzysztof Herdzin

fot. Bogdan Augustyniak

Paweł Kaczmarczyk

fot. Kuba Majerczyk

Włodek Pawlik i **Krzysztof Herdzin** otrzymali **Mateusze Trójki 2014**. Program 3 w tym roku już po raz 21. przyznał nagrody muzyczne dla najciekawszych wykonawców roku. Włodek Pawlik odebrał nagrodę w kategorii **Muzyka Jazzowa – Wydarzenie** za „eleganckie i kunsztowne połączenie brzmienia tria jazzowego z orkiestrą symfoniczną na płycie *Night In Calisia*, uhonorowane przez świat muzyczny nagrodą Grammy". Krzysztof Herdzin, nagrodzony za całokształt osiągnięć w kategorii **Muzyka Jazzowa**, ujął Akademię Muzyczną Trójki „znakomitymi osiągnięciami w dziedzinie kompozycji, aranżacji i pianistyki oraz wielkim talentem, wyobraźnią twórczą i wspaniałymi rezultatami łączenia różnych gatunków muzyki".

Pianista **Paweł Kaczmarczyk** wystąpi z legendarnym kontrabasistą Billa Evansa – **Chuckiem Israelsem**. Koncert odbędzie się w krakowskim klubie **Harris Piano Jazz Bar 20 listopada**, podczas kolejnej odsłony cyklu **Directions In Music**, w którym Kaczmarczyk prezentuje dorobek najwybitniejszych twórców światowego jazzu. Tym razem usłyszeć będzie można muzykę Billa Evansa, fenomenalnego pianisty i kompozytora. Kaczmarczykowi i Israelsowi towarzyszyć będzie Arek Skolik (perkusja). Kompozytor, aranżer i kontrabasista Chuck Israels najbardziej znany jest z gry w Bill Evans Trio, w latach 1961-66, współpracował również z Billie Holiday, Bennym Goodmanem, Colemanem Hawkinsen, Stanem Getzem, Herbiem Hancockiem, J. J. Johnsonem, Johnem Coltranem, Judy Collins i wieloma innymi wielkimi postaciami jazzu.

fot. Kuba Majerczyk

konkursy!

W tym miesiącu rozdajemy płyty oraz bilety na koncerty. Oto do wyboru:

Krzysztof Komeda w Polskim Radiu vol. 1 – Nagrania pierwsze.

Krzysztof Komeda w Polskim Radiu vol. 2 – Muzyka baletowa i filmowa, część pierwsza.

Podwójny bilet na koncert **Pharoah Sandersa** na wrocławskim festiwalu Jazztopad (**23 listopada**).

Podwójny bilet na pierwszy wieczór z triem **Peter Brötzmann / Jason Adasiewicz / Steve Noble** w warszawskim klubie Pardon, To Tu (**19 listopada**).

Podwójny bilet na drugi wieczór z triem **Peter Brötzmann / Jason Adasiewicz / Steve Noble** w warszawskim klubie Pardon, To Tu (**20 listopada**).

Wygrywa każdy piąty z kolei mail, który w temacie będzie zawierał jedną z wymienionych płyt lub jedną z dat koncertu, na który chcielibyście się udać. Zapraszamy do pisania na adres: **jazzpress@radiojazz.fm**.

Powodzenia!

>

Tim Hauser (1941 – 2014)
Pożegnanie założyciela i leadera The Manhattan Transfer

Andrzej Patlewicz
redpat@interia.pl

Wspaniała muzykalność, niebywała łatwość w nawiązywaniu kontaktu z publicznością, różnorodny i bogaty repertuar, własny styl i brzmienie, rzadka umiejętność łączenia śpiewu z tańcem, indywidualność i oryginalność. Takie są najważniejsze przymioty The Manhattan Transfer, jedynego w swoim rodzaju zespołu wokalnego, którego pomysłodawcą i założycielem był Tim Hauser.

72-letniego Tima Hausera pożegnaliśmy na zawsze 16 października 2014 roku. Wokalista zmarł na zawał serca w Sayre zaraz po powrocie z trasy koncertowej po Włoszech i Izraelu. Członkowie zespołu żegnając swego kolegę, tak napisali na stronie internetowej: „Tim był wizjonerem w naszej grupie. Śpiewaliśmy razem ponad 40 lat, objechaliśmy z koncertami cały glob. Trudno będzie nam zrozumieć świat bez niego".

Tim Hauser, a właściwie Timothy DuPron Hauser, bo tak brzmiało jego pełne nazwisko, urodził się 12 grudnia 1941 roku w Troy. Nie mając wykształcenia muzycznego, zabłysnął jako utalentowany piosenkarz i wokalista jazzowy. Był nie tylko twórcą The Manhattan Transfer, ale także producentem ich nagrań, które stały się przebojami po obu stronach Atlantyku. Po studiach na Uniwersytecie, z dyplomem ekonomisty, sformował w 1969 roku pierwszy skład zespołu The Manhattan Transfer, mając wcześniej za sobą ponad 10 lat śpiewania w różnych grupach wokalnych, między innymi: The Criterions (wylansowali przebój *I Remain Truly Yours*), The Villanova Singers i The Trubadours Three.

Zanim na dobre zajął się muzyką, służył w siłach powietrznych USA i pracował w marketingu kilku korporacji. Zakładając The Manhattan Transfer wiedział, że w taki, a nie inny sposób osiągnie sukces. Nazwę zapożyczył od tytułu powieści Johna Dos Passosa z 1920 roku, która przypadkowo wpadła mu w ręce. Tak nazywała się stacja kolejowa w Hoboken w stanie New Jersey, gdzie przesiadano się z pociągu parowego na elektryczny. Stamtąd na

Manhattan można się było dostać już tylko tunelem pod rzeką Hudson, gdzie nie wpuszczano parowozów. I w ten oto sposób elektryczną kolejkę nazwano wówczas Manhattan Transfer. Grupa pod tym szyldem nagrała na Capitolu krążek *Jukin'* i kilka singli. Szybko okazało się jednak, że jazzowe zainteresowania Hausera nie znajdują zrozumienia u pozostałych członków zespołu i – mimo wielkich chęci lidera – grupa przestała istnieć w 1972 roku.

Hauser zrezygnował ze śpiewania, a mikrofon zamienił na kierownicę, zostając przez jakiś czas nowojorskim taksówkarzem. Jednak cały czas marzył, aby utworzyć nowy zespół. Nawiązując rozmowy ze swoimi pasażerami, pewnego razu natknął się na wokalistkę Laurel Massé. Okazało się, że znała pierwsze dokonania The Manhattan Transfer i sama szukała zajęcia. Kilka tygodni później Tim Hauser podwoził perkusistę, który zaprosił go na przyjęcie, gdzie spotkał Janis Siegel, śpiewającą i grającą na gitarze akustycznej w grupie wokalnej Laurel Canyon. Chociaż Janis nigdy wcześniej nie wykonywała jazzowych standardów, Tim Hauser poprosił ją, by pomogła mu przygotować nagrania demo. Jednym z zarejestrowanych wtedy nagrań był słynny przebój Caba Callowaya *Minnie The Moocher*.

Niebawem cała trójka rozpoczęła regularne próby. Później dołączył do nich Alan Paul, polecony przez przyjaciela Laurel Masse. W październiku 1972 roku czwórka wokalistów spotkała się na próbie i doszła do porozumienia w kwestii repertuaru i charakteru zespołu oraz postanowiła występować pod niezmienionym szyldem The Manhattan Transfer. Nazwa szybko przylgnęła do zespołu. Najchętniej śpiewali w swoim klubie przy Tin Pan Alley w Nowym Jorku, ale jeśli trafiła się im duża scena, występowali z barwnym, porywającym show, w którym bardzo dowcipnie przypominali najważniejsze style i maniery wokalne, modne w ostatnim półwieczu: brzmienie amerykańskich rewelersów rewiowych, jazzowego tria Lambert – Hendricks – Ross, soul music i gospels.

The Manhattan Transfer śpiewał wtedy właściwie wszystko. Podpisany kontrakt z wytwórnią Atlantic przyniósł im pierwsze sukcesy. To właśnie w tamtejszych studiach Atlantyku Tim Hauser i pozostali członkowie jego zespołu nagrali trzy pierwsze longplaye: *Manhattan Transfer* (1975), *Coming Out* (1976) i *Chanson d'amour* (1977). Tym właśnie angielsko-francuskim przebojem, będącym pastiszem nagrania słynnego w 1953 roku duetu Art & Dotty Todd, zjednali sobie jeszcze większą popularność. Aranżacje Tima Hausera wzorowane były na roli, jaką

>

w big bandzie Counta Basiego odgrywała słynna sekcja saksofonów Four Brothers. Ich brzmienie wywodziło się również z takich zespołów, jak Ink Spots, Modernaires czy Pied Pipers. Głosy wokalistów – sopran, alt, tenor i bas – idealnie harmonizowały ze sobą, przejmując jak instrumenty partie solowe. Dopiero nieco później zaczęli śpiewać bardziej nowocześnie. Ich perfekcyjne koncerty przyjmowano na stojąco. Na każdym z nich pokazywali najwyższą klasę. Najważniejsze w śpiewaniu było naśladowanie solówek wielkich mistrzów jazzu, między innymi Milesa Davisa w *Move*, pochodzącym z albumu *Vocalese*, obsypanego w 1986 roku trzema nagrodami Grammy i 12 nominacjami. Wspólnie z Jonem Hendricksem nagrali album wokalnych transkrypcji jazzowych utworów instrumentalnych. Śpiewali z Bobbym McFerrinem, Mervynem Warrenem i Eddiem Jeffersonem. Przez długi czas zajmowali pierwsze miejsce w ankiecie Down Beatu jako najlepsza grupa wokalna na świecie – do czasu, kiedy pojawił się zespół Take 6. Wielkie możliwości wokalne zespołu można odnaleźć na podwójnym albumie *Down In Birdland* – będącym antologią ich największych hitów z okresu współpracy z firmą Atlantic – a także na koncertowym albumie *Couldn't Be Hotter*, potwierdzającym wysoka klasę zespołu, który najlepiej prezentuje się na żywo.

Wraz z Timem Hauserem nagrali 28 albumów (studyjnych, koncertowych i składanek). W roku 1988 grupa została wpisana do Panteonu Sław Zespołów Wokalnych. W Polsce po raz pierwszy pojawili się w 1977 roku, występując na kilku koncertach zorganizowanych przez Bałtycką Agencję Artystyczną (jeszcze z Laurel Masse, którą po wypadku samochodowym zastąpiła w zespole Cheryl Bentyne). Wiele lat później Manhattan Transfer przyjechał ponownie na zaproszenie Ery Jazzu, występując w Warszawie i Zabrzu. Jednym z ciekawszych występów w Polsce był koncert z okazji jubileuszu 25-lecia zespołu, kiedy można było ich posłuchać w Sali Kongresowej PKiN w Warszawie, a w studiu radiowej Trójki im. Agnieszki Osieckiej zdmuchnęli świeczki na swoim urodzinowym torcie. Wtedy też była okazja do spotkania z zespołem i porozmawiania z Timem Hauserem, który powiedział: „Potrafię z dokładnością co do sekundy powiedzieć, kiedy nastąpił przełom w zespole. Pracowaliśmy wtedy nad płytą *Four Brothers*. Jimmy Giuffre pokazał mi, jak otworzyć harmonię. Powiedział: zaśpiewaj drugą partię o oktawę niżej. Było to dla mnie objawienie na miarę odkrycia Ameryki".

Tim Hauser dużo czasu poświęcał także własnym projektom ale tylko razem z pozostałą trójką wokalistów tworzył zespół będący atrakcją najważniejszych festiwali jazzowych. Za zasługi dla wokalistyki jazzowej został uhonorowany w 1993 roku przez bostońską uczelnię Berklee College of Music doktoratem honoris causa.

Tim Hauser pozostawił po sobie syna imieniem Basie i córkę Lily a także żonę Barb Sennet Hauser oraz niezliczoną ilość fanów. Trudno będzie zaakceptować The Manhattan Transfer bez Tima Hausera – twórcy i spiritus movens tego największego wokalnego zespołu na świecie.

Jack Bruce (1943-2014)
Pożegnanie basisty zespołu Cream

Aya Lidia Al Azab
ya.alazab@radiojazz.fm

Byłam na koncercie Erica Clatpona, Gingera Bakera i pojechałam na Jacka Bruce'a. Mogę rzec, że widziałabym Cream po rozpadzie! Niestety, Jack Bruce niespodziewanie odwołał zaplanowany podczas Suwałki Blues Festival 2013 koncert, z powodu choroby wątroby. Świadomość tego, że byłam blisko zobaczenia go pierwszy i jedyny raz w życiu, nie daje mi spokoju.

Wkraczamy w czasy ostatnich żyjących legend. W bardzo krótkim okresie pożegnaliśmy wiele ikon muzyki: J.J Cale, Johnny Winter, a 25 października dołączył do nich Jack Bruce. Zmarł w wieku 71 lat w obecności rodziny. Był kompozytorem, wokalistą i założycielem supergrupy Cream, a przede wszystkim, parafrazując słowa Roger Watersa, prawdopodobnie najbardziej muzycznie utalentowanym basistą.

Zanim jednak trafił do Cream występował w Alexis Korner's Blues Incorporation, a także z wieloma cenionymi muzykami jazzowymi. Odrzucił propozycję koncertowania z Marvinem Gayem i zamiast tego dołączył do zespołu Johna Mayalla. Tam poznał gitarzystę Erica Claptona, z którym założył Cream. Dołączył do nich wirtuoz perkusji, Ginger Baker. Zespół, w skład którego wchodzili mistrzowie w swoim fachu, sprzedał 35 milionów albumów, w ciągu zaledwie dwóch lat. A album *Wheels of Fire* otrzymał pierwszą platynową płytę na świecie. Bruce napisał i śpiewał największe hity tego zespołu, m.in. *White Room* i *I Feel Free*. Swoją solową karierę rozpoczął po rozpadzie Cream, w listopadzie 1968 roku, przystępując do pracy nad pierwszym albumem *Songs for a Tailor*. W marcu 2014 roku ujrzała światło dzienne nowa i ostatnia płyta Jacka Bruce'a *Silver Rails*. Niejeden fan zgodzi się ze słowami rodziny Bruce'a: „Świat muzyki będzie bez niego uboższym miejscem, lecz on nadal żyć będzie w swojej muzyce i w naszych sercach".

Pod naszym patronatem

Krzysztof Komeda Trzciński – *Muzyka baletowa i filmowa, część pierwsza*

Nagrania baletowe i filmowe – to druga płyta z nowej serii Agencji Muzycznej Polskiego Radia zatytułowanej *Krzysztof Komeda w Polskim Radiu*. Płytę wypełniają tematy filmowe i etiudy baletowe. Znalazły się na niej nagrania studyjne Kwartetu Krzysztofa Komedy z 1959 roku, zarejestrowane podczas przygotowywania muzyki do filmu Niewinni Czarodzieje oraz Tria Komedy wraz z Berntem Rosengrenem z 1961 roku. Większość materiału to rejestracje występów różnych zespołów kierowanych przez Komedę na festiwalach Jazz Jamboree w latach 1961-63. Jest wśród nich Kwintet z Tomaszem Stańką i Michałem Urbaniakiem oraz rozbudowana Grupa z wokalistką Wandą Warską, puzonistą Eje Thielinem i perkusistą Rune Carssonem. Płyta miała premierę 3 listopada.

Kroke – *Ten*

Tomasz Kukurba (altówka, skrzypce, śpiew), Jerzy Bawoł (akordeon) i Tomasz Lato (kontrabas) znają się jeszcze ze studiów w krakowskiej Akademii Muzycznej. Od czasu, gdy stworzyli zespół, minęły 22 lata. Zaczynali od muzyki klezmerskiej, stąd nazwali się Kroke, co w języku jidysz znaczy Kraków. Szybko jednak weszli na inne muzyczne szlaki. Od lat Kroke proponuje muzykę scalającą harmonie klezmerskie, brzmienia Bałkanów, dźwięki orientu i autorskie improwizacje. Najnowsza, faktycznie dziesiąta płyta Kroke, jest najbardziej różnorodnym albumem w historii zespołu. Co, jak deklarują muzycy, nie jest wynikiem świadomych zabiegów, lecz emocji, a nawet stanu ich ducha. Jedną z kompozycji podpisuje współpracująca z zespołem Anna Maria Jopek, wprowadzając takie novum w repertuarze Kroke, jak tekst. Płyta miała premierę 12 listopada.

Michał Tokaj Trio – *The Sign*

Po dziesięciu latach od wydania znakomicie przyjętego i nagradzanego albumu *Bird Alone*, który w 2004 roku zdobył Fryderyka, Michał Tokaj publikuje ze swoim triem kolejny autorski materiał. Tokaj jest autorem dziewięciu z dziesięciu kompozycji znajdujących się na płycie *The Sign*. Kompozycje te powstawały przez całe dziesięć lat, kiedy to leader tria bardziej niż działalnością pod własnym nazwiskiem, zajęty był akompaniowaniem wokalistom Adze Zaryan i Grzegorzowi Karnasowi oraz współtworzeniem grup: saksofonisty Piotra Barona i czeskiego basisty Jaromíra Honzáka, a także współpracą ze, znanym z zespołów Milesa Davisa, Bennie Maupinem.

Płyta ukazała się 13 listopada nakładem słowackiej Hevhetii.

Wojtek Mazolewski Quintet – Polka

„*Polka* to dla mnie synonim wielkiej mocy i życiowej energii. To uosobienie piękna, odwagi i pasji. Ta płyta to hołd dla wszechobecnej kobiecej aury. Emanuje z niej miłość i ciepło. Z tym kojarzy mi się pierwiastek kobiecy, który wiruje w moim życiu od zawsze, wiele mu zawdzięczam" – opisuje swoją najnowszą płytę Wojtek Mazolewski. *Polka* zawiera między innymi covery Nirvany (*Heart-Shaped Box*), Major Lazer (*Get Free*) i Rage Against the Machine (*Bombtrack*). Komponowany i nagrywany w trakcie nieustannych podróży album, jest także popisem możliwości współpracowników Mazolewskiego: Joanny Dudy, Oskara Töröka, Marka Pospieszalskiego, Kuby Janickiego i pojawiającego się gościnnie Michała Bryndala. W ramach premiery płyty zespół zagra trasę koncertową, podczas której będzie można kupić album z limitowanej edycji, która nie będzie dostępna w sklepach. Płyta ukazuje się 14 listopada nakładem wydawnictwa Agora.

>

3FoNIA – *Chosen Poems*

3FoNIA – to jednoosobowy projekt muzyczny Jacka Mazurkiewicza, w którym głównym źródłem dźwięków jest kontrabas. Projekt ten pokazuje możliwości płynące z wszechstronnego zastosowania „klasycznego" instrumentu, gdzie za pomocą autorskich technik wykonawczych zostaje on całkowicie przearanżowany na potrzeby muzyki współczesnej. Wszelkie preparacje instrumentu dokonywane są zarówno na poziomie akustycznym, jak i elektronicznym. Kontrabasista Jacek Mazurkiewicz współtworzy głownie projekty autorskie (Gabinet Masażu Ucha Wewnętrznego, Modular String Trio, PoliFolklorek Winylu, 3FoNIA). Gra również piosenki z kwartetem Limboski, z którym nagrał trzy płyty. Zajmuje się udźwiękowieniem, komponowaniem i produkcją muzyki do filmów i spektakli teatralnych. Prowadzi autorskie warsztaty dźwiękowe i muzyczne. Album *Chosen Poems* ukazuje się 20 listopada.

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.

Pianohooligan – *15 Studies fot the Oberek*

15 Studiów nad Oberkiem – to drugi album solowy Piotra Orzechowskiego „Pianoohooligana", będący zbiorem muzycznych rozważań artysty poświęconych tej formie polskiego tańca. Tytułowe Studia to krótkie szkice muzyczne dedykowane konkretnym cechom oberka, przywołujące na myśl fortepianową miniaturę. 15 utworów zawartych na krążku stanowi próbę odnalezienia uniwersalnych właściwości muzyki ludowej, jak również ich konfrontacji z językiem muzyki współczesnej. Materiał obejmuje pięć zagadnień tematycznych, na które składają się po trzy Studia. Artysta, zadając sobie pytania o źródło improwizacji, rejestruje proces wnikania do wnętrza tańca, uwypuklając i opisując takie jego elementy jak rytm, melodia czy harmonia. Otrzymujemy dzięki temu barwny materiał, którego nadrzędnym celem jest odnalezienie i zrozumienie istoty tytułowego Oberka. Płyta ukazuje się 25 listopada nakładem Universal Music Polska.

Fortuna/Goldsbury/Minchello/Grassi – *The Last of the Beboppers*

The Last of the Beboppers – to najnowszy album Macieja Fortuny zrealizowany w Hitman Studio, Kinnelon w New Jersey. W nagraniu wzięli udział: hammondzista Mark Minchello, perkusista Lou Grassi i saksofonista Mack Goldsbury – dwukrotnie nominowany do nagrody Grammy w kategorii: Best Improvised Jazz Solo.

The Last of the Beboppers jest najbardziej mainstreamowym albumem nagranym do tej pory przez Macieja Fortunę. Artyści, którzy wzięli udział w nagraniu, są weteranami nowojorskiej sceny jazzowej z lat 60. i 70.. Należą do ostatniej generacji artystów z czasów prawdziwego boomu na hardbopowy jazz. Album jest również osobistym hołdem złożonym wybitnemu hammondziście Charlesowi Earlandowi. Wydawnictwo ukazuje się nakładem Fortuna Music. Polską premierę zaplanowano na 30 listopada, premiera amerykańska miała miejsce 10 listopada w ramach All Souls Jazz Festival w Chicago.

>

TOP NOTE

recenzent JazzPRESSu szczególnie poleca

ELMA – *Hic et nunc*

Nieczęsta to sprawa w polskiej żeńskiej wokalistyce jazzowej natknąć się na płytę kogoś dotychczas szerszemu audytorium nieznanego, nagraną ponadto w towarzystwie postaci stanowiących – jakby na to nie patrzeć – śmietankę polskiej i skandynawskiej sceny jazzowej. W dodatkową konsternację w opisywanym przypadku może wprowadzić niewątpliwie fakt, że główna bohaterka muzycznej opowieści, zaklętej na krążku opatrzonym łacińską sentencją *Hic et nunc*, skrzętnie ukrywa swoją tożsamość nazywając sama siebie po prostu ELMĄ. Zabieg to intrygujący równie mocno, co personalia zebranych w kwartecie wokalistki muzyków: Maciej Garbowski (kontrabas), Dominik Wania (fortepian) oraz Verneri Pohjola (trąbka). Wystarczy jednak posłuchać muzyki tworzonej przez ELMĘ, by przekonać się, że to nie gra jej bardziej popularnych towarzyszy jest tym, co w kontekście tej płyty intryguje najbardziej. Potencjał każdego z członków towarzyszącego ELMIE tria (którego na *Hic et nunc,* nawiasem mówiąc, dają liczne dowody) jest wszak, już od dłuższego czasu, dobrze znany jazzowemu słuchaczowi znad Wisły: Maciej

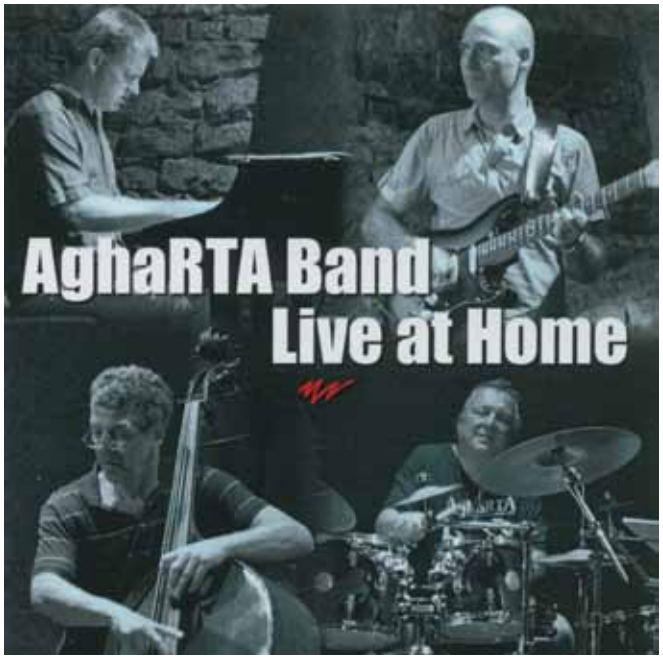
„Hic et nunc" to muzyka, w której proporcje pomiędzy kompozycyjną ramą a improwizowanym „tu i teraz", dzięki elastyczności i wyobraźni tak ELMY, jak i tria Garbowski-Pohjola-Wania, zachodzi idealna wręcz równowaga

Mateusz Magierowski
mateusz.magierowski@gmail.com

Garbowski to jeden z filarów tria RGG, okrzyknięty odkryciem ubiegłego roku, Dominik Wania jest liderem własnego „ravelowskiego" tria i bodaj najbardziej rozchwytywanym sidemanem w Polsce, Verneri Pohjola to zaś jedna z nadziei renomowanej wytwórni ACT, swojego czasu współtworzący formację Baltic Gang Adama Bałdycha.

Głos ELMY zaś za pośrednictwem *Hic et nunc* znakomita większość tych, którzy włożyli ów krążek do odtwarzacza (w tym piszący te słowa), miało okazję usłyszeć po raz pierwszy. Skalę jego możliwości ilustrują już dwa otwierające płytę otwory *Lyd* i *Decco*: w pierwszym jest nuta leniwego, balladowego ciepła, w drugim wchodzi on w zmienną w swej dramaturgii interakcję z fortepianem i trąbką. To właśnie splatane, porywającą jak zwykle, pianistyką Wani dialogi ELMY z Pohjolą wydają się stanowić punkt ciężkości zapisanej na *Hic et nunc* muzyki. Wokalistka nie ogranicza się jednak jedynie do subtelnych (*The*) bądź bardziej frywolnych (*January*) unison, ale, operując szeroką gamą wokalnych pomysłów, pozostaje w drugim planie, z wyczuciem budując nastrój (szepty i szmery w *Unfinished Story*), wchodzi z trąbką w kontrapunkt bądź wieńczy jej brzmienie zaskakującą puentą (*Psalm III*), a wszystko to czyni na miarę jednego z największych odkryć w polskim jazzie A.D. 2014.

Hic et nunc to muzyka, w której proporcje pomiędzy kompozycyjną ramą a improwizowanym „tu i teraz", dzięki elastyczności i wyobraźni tak ELMY, jak i tria Garbowski-Pohjola-Wania, zachodzi idealna wręcz równowaga. Złaknionym zaś większej dozy improwizacji w wykonaniu tego niepospolitego kwartetu spieszę donieść, że – jak wieść gminna niesie – w sferze realnych planów znajduje się płyta z zapisem swobodnego muzycznego dialogu ELMY i jej towarzyszy. Nie mam żadnych wątpliwości, że będzie co najmniej tak dobra jak *Hic et nunc*.



AghaRTA Band – *Live At Home*

AghaRTA Band to nadworny zespół jednego z najlepszych klubów jazzowych w Pradze. Już sama obserwacja, że o klubach jazzowych czeskiej stolicy mówi się w liczbie mnogiej, jest z warszawskiej perspektywy zdumiewająca. A fakt, że niektóre z nich mają swoje własne zespoły, brzmi wprost nieprawdopodobnie. W dodatku AghaRTA Band to zespół wyśmienity, stanowiący nie tylko dyżurną sekcję gotową do wsparcia pojawiających się w klubie gości, ale grający samodzielne, wyśmienite koncerty nie tylko w swojej macierzystej sali, a raczej w piwnicy, bowiem to właśnie tam, nieopodal praskiego rynku, mieści się klub AghaRTA.

Niewątpliwą gwiazdą zespołu jest znany mi z autorskich albumów i koncertów, niezwykle interesujący gitarzysta – Adam Tvrdy. AghaRTA Band to zespół demokratyczny, sięgający po wielokrotnie sprawdzony w koncertowych sytuacjach przebojowy repertuar, ale też dający szansę muzykom na pokazanie własnych kompozycji. (...)

Rigmor Gustafsson with Dalasinfoniettan – *When You Make Me Smile*

(...)Mamy tu doskonale napisane i świetnie zaaranżowane piosenki. Wśród nich znajdziecie melodie, które zostaną w pamięci nieco dłużej. Może nawet znalazłby się wśród tych kompozycji jakiś potencjalny przebój. Rigmor Gustafsson śpiewa znakomicie, świetnie buduje relację ze słuchaczem, w zasadzie każdy myśli, że śpiewa właśnie dla niego. Jest bezpośrednia i szczera, muzyka jest równie ważna jak tekst i jego interpretacja. Jest również niezwykle muzykalna i na okładce przepięknie się uśmiecha.

To co dzieje się w tle muzycznym jest równie atrakcyjne. Niebanalne, a jednocześnie nie zmuszające do jakiegoś nadmiernego wysiłku w podążaniu za snującymi się łagodnie melodiami. Wyważone, przypominające wystawne, salonowe amerykańskie produkcje, które mają spodobać się każdemu, takie, które nadają się do oświetlonego kryształowymi żyrandolami hotelowego lobby, w stylu Diany Krall – chciałoby się powiedzieć – a raczej w stylu Clausa Ogermana. (...)

Jazzpospolita – *Jazzpo!*

(...) Od samego początku muzycy działają w tym samym składzie, poszukując swojej artystycznej drogi poprzez własny, autorski repertuar oraz doskonałą równowagę pomiędzy klasycznymi brzmieniami instrumentów i odrobiną elektronicznego eksperymentu w wykonaniu gitarzysty zespołu – Michała Przerwy-Tetmajera i pianisty – Michała Załęskiego. *Jazzpo!* to rodzaj powrotu do jazzowych korzeni, choć z pewnością młodzi fani, których zespół ma całkiem wielu, usłyszą tu sporo eksperymentalnego rocka, szczególnie w wykonaniu dominującego w większych fragmentach albumu gitarzysty.

W ten oto sposób powstał album, który spodoba się wielu słuchaczom, zarówno tym, którzy poznali zespół jako grupę jazzową, jak i tym, którzy usłyszeli o nim od znajomego DJ-a zajmującego się remiksami muzyki zespołu. *Jazzpo!* to produkcja na światowym poziomie. (...)

Jacob Karlzon – *Shine*

(...) *Shine* ułożony jest podobnie jak poprzednia płyta Jacoba Karlzona. Tym razem jest jednak dużo łatwiej, bowiem tytuły kompozycji doskonale oddają ich charakter. Po raz kolejny lider prezentuje słuchaczom zarówno swoje akustyczne oblicze, jak i to bardziej eksperymentalne, obejmujące nie tylko brzmienia elektryczne, ale też odrobinę studyjnej sztuki programowania i poszukiwania nowych brzmień.

Po raz kolejny pojawia się też rockowy klasyk – tym razem liryczne, akustycznie zagrane solo *I Still Haven't Found What I'm Looking For* z repertuaru U2. Poprzedni album zawierał *The Riddle* Nika Kershawa i *Here To Stay* zespołu Korn. Dość zaskakujące wybory, jednak spojrzenie na klasyka U2 w wykonaniu Karlzona przekonuje mnie swoim skupieniem na istocie pięknie napisanej melodii. Wolniejsze niż zwykle tempo sprzyja skupieniu. (...)

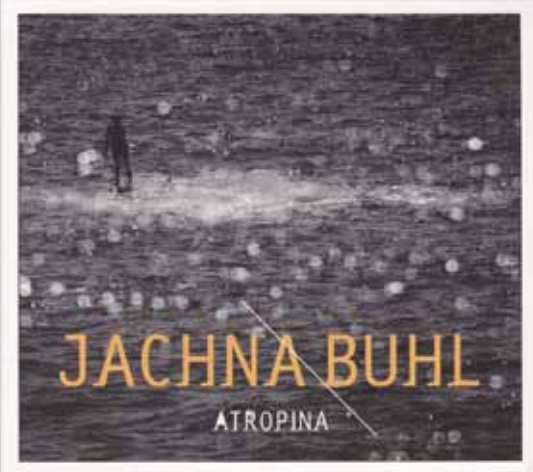
Płyty recenzuje Rafał Garszczyński

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

>

Jachna Buhl – *Atropina*

Piotr Wojdat
piotr.wojdat@radiojazz.fm



Kiedy w 2011 roku na łamach serwisu muzycznego Screenagers.pl recenzowałem Niedokończone książki, obiecywałem sobie, że ostatni raz piszę o duecie Wojciecha Jachny i Jacka Buhla. Nie dlatego, że tak bardzo rozczarował mnie efekt finalny ich owocnej przecież współpracy. Płytę oceniłem bardzo pozytywnie, uważałem wręcz, że album wydany przez Audio Tong przerósł debiutanckie *Pan Jabu*. Doszukiwałem się wtedy w ich muzyce nawiązań nu jazzowych oraz skandynawskiego feelingu. Jednocześnie odnosiłem wrażenie, że, postrzegając w ten sposób zamysł twórczy bydgoskiego duetu, być może gubię gdzieś to, na co szczególnie powinienem zwrócić uwagę. Niewątpliwie nie oddałem w tym tekście sedna sprawy, a mój recenzencki Święty Graal nie został wtedy odnaleziony.

Kiedy po dłuższej przerwie w działalności duetu w sieci ukazało się Tapes, zbierające nagrania z lat 2009-2011 (zarejestrowane na magnetofonie taśmowym Grundig), zdałem sobie sprawę, że byłem w błędzie. Dotarło do mnie, że zespół nie próbuje nikogo naśladować. Wręcz przeciwnie, ma wypracowany język komunikowania się ze słuchaczem, starannie dba o brzmienie (paradoksalnie w wydaniu lo-fi) i nie obiera artystycznej drogi na skróty.

Tegoroczna *Atropina* nie odbiega znacząco od tego, co mieliśmy okazję usłyszeć na poprzednich albumach, z naciskiem na moje ulubione Tapes. Poziom kompozycyjny został utrzymany. Elektronika stosowana jest dyskretnie i zawsze celowo. Na pewno też nie dominuje. To jednak żywe instrumentarium stanowi tu o jakości dzieła.

Trębacz Wojciech Jachna gra powściągliwie. Nie sili się na wydobywanie niezliczonej ilości dźwięków. Operuje wyraźną melodyką (*Nocny pociąg, Na podniebnych huś-*

tawkach), tworzy melancholijną atmosferę, ale bez popadania w nieznośną ckliwość. Od czasu do czasu sięga też po quasi-awangardowe środki wyrazu, ocierające się o sonoryzm, ale o radykalnym podejściu do tematu nie ma tutaj mowy. Wykorzystuje też pogłos, który nadaje głębi brzmieniu jego trąbki.

Perkusista Jacek Buhl również stawia na oszczędne, miarowe budowanie napięcia. Doskonale wykorzystuje ciszę, eksponując, podobnie jak Wojciech Jachna, surowe brzmienie. Transowe, minimalistyczne rytmy są jego znakiem rozpoznawczym, a sam artysta w ostatnim czasie bardzo dobrze się sprawdza także w innym duecie. Mowa o wspólnym projekcie Jacka Buhla z saksofonistą Tomaszem Glazikiem.

Na koniec małe zastrzeżenie: Atropina nie jest żadnym zaskoczeniem czy nowym rozdziałem w twórczości Jachna Buhl. Nie przeszkadza to jednak w tym, by bardzo pozytywnie ocenić ich nową płytę. Siłą tego wydawnictwa jest jego spójność, przekonująca narracja i zapadające w pamięć motywy. Ogromne znaczenie ma tutaj zgranie muzyków, którzy rozumieją się bez słów. o

JazzPRESS *swingująco ćwierka na Twitterze*

Nie przegap – obserwuj!

@JazzpressPL

Marcin Bożek – *Affair With Art*

Rafał Zbrzeski
zdeski@gmail.com

Podczas słuchania solowego albumu Marcina Bożka *Affair With Art* na myśl przychodzi mi skojarzenie ze słynną powieścią Jamesa Joyce'a *Ulisses*. Trzy znajdujące się na płycie utwory sprawiają wrażenie zapisu strumienia świadomości basisty, przeniesionego poprzez palce na struny, zarejestrowanego i tym sposobem wypuszczonego w świat.

Nagranie albumu z muzyką improwizowaną solo na gitarę basową wydało mi się od początku pomysłem ciekawym, odważnym, ale też nieco karkołomnym. Tutaj inaczej niż w duecie Olbrzym i Kurdupel, który Bożek tworzy wspólnie z saksofonistą Tomaszem Gadeckim, artysta sam musiał unieść ciężar poprowadzenia narracji. Ograniczała go tylko wyobraźnia i techniczne aspekty gry na gitarze basowej. Odnoszę wrażenie, że to drugie było dla Bożka raczej motorem napędowym niż przeszkodą. Nic na tej płycie nie jest powtarzalne, dźwięki płyną swobodnie, nie tworząc jasno uporządkowanych struktur, jednak łączą się w nie do końca sprecyzowanym, ale wyczuwalnym porządku.

O dziwo, trwająca ponad pięćdziesiąt minut płyta nie jest nużąca. Pasja, z jaką Bożek poszukuje rozszerzenia możliwości brzmieniowych swojego instrumentu, dynamika narracji, zmaganie się z własną wyobraźnią – to wszystko sprawia, że *Affair With Art* jest zaskakująco intrygującą propozycją. Jest w tych dźwiękach odwaga, otwartość na nowe, radość z grania i improwizowania. Nie ma silenia się na cyrkową wirtuozerię i zanudzania słuchacza niuansami z cyklu „między nami basistami" i „sztuczki tylko dla wtajemniczonych".

Nie wiem, jak często będę do tej płyty wracał, ale to, co nagrał Marcin Bożek bardzo mnie urzekło. Najlepsze jest to, że sam dobrze nie wiem dlaczego.

Podwójnie Orange The Juice

Rafał Zbrzeski
zdeski@gmail.com

The Messiah Is Back / The Drug Of Choice

Rzadko zdarza się, by zespół wypuszczał równocześnie na rynek dwa albumy. Na taki krok odważyła się niedawno grupa ze Stalowej Woli – Orange The Juice. Jesienią ukazały się dwa krążki tej formacji: wydany własnymi siłami nowy studyjny materiał *The Messiah Is Back* oraz wydany przez For Tune koncertowy *The Drug Of Choice*.

Zasadniczą cechą twórczości Orange The Juice jest eklektyzm. W muzyce zespołu spotykają się: hardcore, surf, muzyka filmowa, jazz, reggae i wszystko, co znajduje się pomiędzy tymi gatunkami. Mnogość inspiracji przekłada się na zróżnicowanie utworów. Nie znając wcześniej repertuaru grupy, właściwie nie wiadomo, czego należy się spodziewać po następujących po sobie taktach.

Już sama warstwa edytorska *The Messiah Is Back* przykuwa uwagę i zapowiada odmienność tego materiału od wszystkiego innego, co ukazuje się na naszym rynku. Elegancki kartonik w kształcie piramidy mieści nie tylko płytę w białym, ozdobionym złotym liternictwem digipacku, ale i kilka krówek – miła, słodka niespodzianka od zespołu.

Pierwsze dźwięki na albumie nie są jednak takie słodkie – to potężny

>

gitarowy riff, który nagle przeobraża się w skoczna melodię, niczym z plażowego przeboju, po kilku chwilach do głosu dochodzą inspiracje jazzowe. Drugi utwór to szalony muzyczny kalejdoskop, w którym mieszają się hard-core'owe partie gitar z elementami techno i jazzową pianistyką oraz bałkańsko brzmiącymi dęciakami. W kolejnych kompozycjach zespół nieco zwalnia tempo, muzyka staje się bardziej nastrojowa, ale niepozbawiona podskórnej zadziorności i przewrotności. Do końca należy się liczyć z tym, że zespół potrafi konkretnie i niespodziewanie przyłożyć. Warto zwrócić uwagę na obecnych na albumie gości – między innymi Macieja Obarę ze znakomitym solo saksofonu altowego w utworze *Report*. Dla mnie osobiście to najlepszy moment całej płyty.

The Messiah Is Back to bardzo ciekawy, intrygujący album, który ciężko przyporządkować do konkretnej gatunkowej szufladki. Orange The Juice na polskiej scenie są bez wątpienia zespołem jedynym w swoim rodzaju. Swoją energią potrafią miażdżyć, potrafią wzruszać, ale i zaprosić do tańca.

Gorsze wrażenie wywarła na mnie niestety koncertówka *The Drug Of Choice*, na której zespół prezentuje przekrojowy materiał z debiutanckiego *You Name It* oraz z nowej studyjnej płyty.

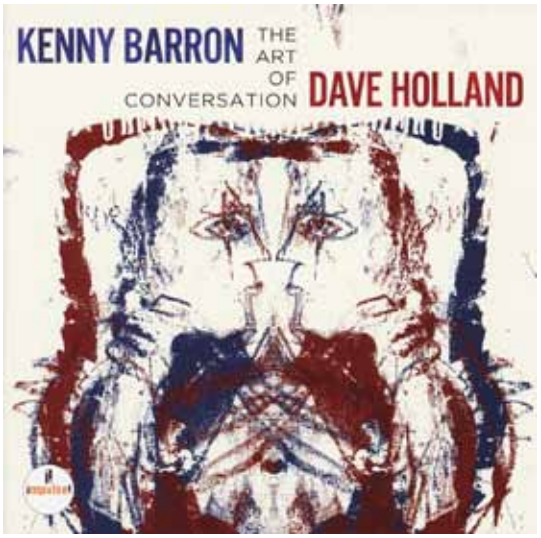
Nie można odmówić muzykom Orange The Juice sprawności w posługiwaniu się instrumentami i przekazywania w muzyce niesamowitej dawki energii. Oglądani i słuchani na żywo muszą robić wrażenie. Jednak zapis koncertu, trwający ponad siedemdziesiąt minut i słuchany z domowej kanapy, nieco męczy. W muzyczną materię wkradają się dłużyzny i, pomimo kilku naprawdę znakomitych momentów, całość robi się zbyt rozwlekła.

Mocniej niż na studyjnej produkcji uderzają – zwłaszcza w starszych utworach – inspiracje zespołami takimi jak Mr. Bungle, czy projektami Johna Zorna z Mikem Pattonem. Odnoszę wrażenie, że na szczęście zespół ewoluuje w stronę tworzenia własnego artystycznego języka, bez podpierania się dokonaniami kolegów zza oceanu. Tego też grupie ze Stalowej Woli życzę – przyszłość mocnego, eksperymentalnego grania w Polsce jest w ich rękach.

Po wysłuchaniu obu tegorocznych wydawnictw Orange The Juice z czystym sumieniem mogę polecić każdemu miłośnikowi szalonego łączenia gatunków album *The Messiah Is Back*. *The Drug Of Choice* pozostawiam dla tych bardziej zatwardziałych.

Charlie Haden & Jim Hall
Kenny Barron & Dave Holland – *The Art of Conversation*

Krzysztof Komorek
kokrz@wp.pl



Tyma razem o nowych płytach trochę nietypowo, bowiem na tapecie znajdą się od razu dwa wydawnictwa... Nie wynika to jednak z wdrażania marketingowej strategii „dwa w jednym", czy też z mojego lenistwa. Omawiane tytuły łączy bowiem dość dużo. Po pierwsze wydawca: grupa Verve postanowiła całkiem niedawno reaktywować działanie marki Impulse! Dobra to wiadomość, bo na wstępie zapowiedziano m.in. wznowienia archiwalnych nagrań pozostających w katalogu Impulse!: Coltrane'a, Mingusa, McCoy'a Tynera, Maxa Roacha – wielkie nazwiska można by wymieniać długo. To jednak nie wszystko. Na rynku pojawią się bowiem wydane po raz pierwszy nagrania archiwalne oraz projekty zupełnie nowe.

Z przepastnych szuflad wydawnictwa wyjęto m.in. nagrany w Montrealu wspólny występ Charliego Hadena i Jima Halla. Płyta zatytułowana po prostu *Charlie Haden Jim Hall* jest swoistym aneksem do cyklu *Montreal Tapes* – nagrań Hadena zarejestrowanych podczas montrealskiego festiwalu z różnorodnymi składami. Nagrania, jak domyślać się można z załączonego opisu, przygotowywane były jeszcze z udziałem Charliego Hadena. Ujrzały jednak światło dzienne już po śmierci artysty. Stały się więc pewnego rodzaju epitafium dla dwóch wybitnych muzyków, którzy zmarli w okresie ostatniego roku.

Koncert rozpoczyna się solem Hadena w monkowskim *Bemsha Swing* – po minucie dołącza Jim Hall. Już od pierwszych taktów słychać, że obaj muzycy byli wówczas w świetnej formie: artystycznie, ale też fi-

>

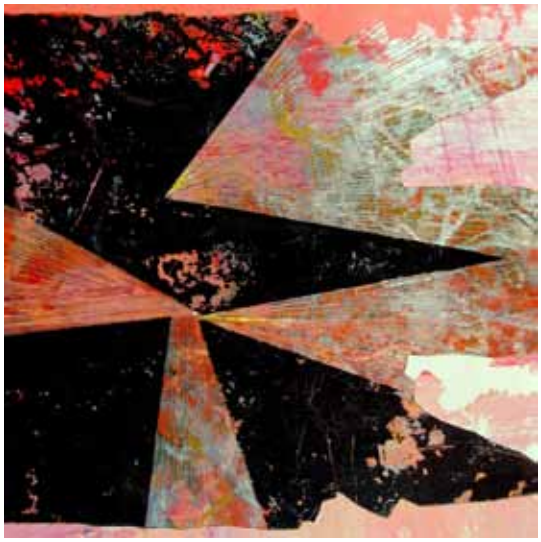
zycznie. Nagranie pochodzi sprzed 24 lat, było to więc spotkanie 53-letniego basisty i sześćdziesięciolatka Halla. Osiem utworów, po dwie kompozycje każdego z bohaterów koncertu, okraszone standardami autorstwa wspomnianego Monka, a także Colemana i Carmichaela. Wspaniały jest *Skylark* z wiodącą rolą Jima Halla i piękną solówką Hadena. Mamy *First Song* Hadena, który pojawił się potem na *Beyond the Missouri Sky* – wspólnej płycie basisty z Patem Methenym. Późniejszy duet z Methenym przypomina również kapitalnie zagrana kompozycja Halla *Down From Antiqua* – utrzymana w karaibskich klimatach z długim solo gitary. Słychać, że między muzykami iskrzy, choć płyta w większości utrzymana jest w spokojnym nastroju. Dołączane do płyt książeczki zawierają często krótkie cytaty współuczestników wydarzenia czy też związanych z nimi osób, krótko opisujące czy też wartościujące wydany materiał. Tym razem można powiedzieć, że nie są to marketingowe zabiegi czy kurtuazyjne uwagi kolegów muzyków. To rzeczywiście, cytując Pata Metheny'ego, nagranie ponadczasowe. Dobrze, że wreszcie ujrzało światło dzienne.

Drugi tytuł jest wspólnym nagraniem Kenny'ego Barrona i Dave Hollanda zatytułowanym *Art of Conversation*. Mamy więc znowu dwóch muzyków, tym razem jednak basiście towarzyszy fortepian. Kenny Barron ma na koncie wiele nagrań w duecie, w tym niezapomnianą płytę *Night and the City* z Charliem Hadenem. Dave Holland zaś od dość dawna nie prezentował się w tak kameralnej konstelacji. Nagrania są pokłosiem wspólnej trasy koncertowej obu panów z roku 2012, mamy jednak do czynienia z nagraniem studyjnym, a nie rejestracją na żywo. Przyznam, że choć nie umniejsza to jakości nagrań, to brakuje mi tutaj tej specyficznej atmosfery, jaką mają koncerty. Widziałem telewizyjną rejestrację jednego z występów i moim zdaniem – choć poprzeczka zawieszona została wysoko – nagrania live jeszcze dobitniej pokazałyby klasę tego wykonania. Miejmy nadzieję, że okazja nie została jednak stracona, bo duet powrócił w tym roku na koncerty z dość szerokim repertuarem, a kontrolowane przecieki od wydawcy pozwalają spodziewać się kontynuacji omawianej tu płyty. Niepełny tuzin utworów, w większości starsze, już wcześniej rejestrowane kompozycje obu muzyków. Do tego zestawu panowie dodali po jednej kompozycji Theloniousa Monka, Charliego Parkera oraz spółki Strayhorn-Latouche-Ellington. Trzy znakomite ballady – *Rain*, *In Your Arms* oraz *Daydream* – przeplatają pozostałe, zagrane w szybszym tempie utwory. Zestaw zamyka zabawne i radosne *Calypso* Barrona. Tytuł wydawnictwa wydaje się w pierwszej chwili mało odkrywczy i oryginalny. Po prawdzie trudno jednak znaleźć lepszą syntezę tych nagrań. To rzeczywiście „sztuka rozmawiania", ale także sztuka mówienia jednym głosem. Muzykom udaje się uniknąć pułapki grania „obok siebie". To spora porcja muzyki granej razem, wspólnie. Porywającej pomimo enigmatycznej formy, jaką jest duet. Pozostaje mieć nadzieję, że może na wiosnę Kenny Barron i Dave Holland zawitają wspólnie na koncert w naszym kraju.

Reasumując: czterech wspaniałych muzyków i dwie płyty, które są dla mnie kwintesencją jazzu. U mnie „kręcą się" jak na razie bezustannie.

Chicago Underground Duo – *Locus*

Urszula Orczyk
u.orczyk@gmail.com



Locus jest siódmym albumem tandemu Rob Mazurek – Chad Taylor, tworzącego Chicago Underground Duo. Zespół powstał w końcówce lat 90. i w ciągu swojego kilkunastoletniego istnienia podlegał konsekwentnie ewolucji, nie zamykając się w jednej określonej stylistyce muzycznej. Obydwaj muzycy wykazują odważne podejście do swoich twórczych kompozytorsko- improwizatorskich poczynań. Rob Mazurek – trębacz i kornecista, którego korzenie leżą w tradycyjnym hard bopie, znany jest z zamiłowania do elektro-akustycznych eksperymentów. Muzyczne wędrówki perkusisty Chada Taylora również obejmują różne pozajazzowe tereny (na przykład indie rockowy Iron&Wine)

To, że album *Locus* zawierać będzie muzykę nieoczywistą i eksperymentalną, można już wywnioskować na podstawie instrumentarium, którego użyto przy jego powstawaniu. Obok kornetu, perkusji, gitary pojawiają się: syntezator, urządzenia elektroniczne, Game Boy (!), tradycyjne instrumenty afrykańskie (mbira i balafon), flet bambusowy.

Łączący tradycję ze współczesnością eklektyzm materiału na tej płycie zaznacza się przez wykorzystanie muzycznych motywów etnicznych, awangardy, ambient jazzu, bez stawiania jakichkolwiek ograniczających barier. Chad Taylor przyznaje, że jako zespół nie przywiązują się do żadnej stylistyki, nie trzymają się sztywno pierwotnej koncepcji i są otwarci na różne możliwości. Otwierający album tytułowy *Locus*, uderzający pulsującymi bitami perkusyjnych i snopami dźwięków z syntezatora, brzmi jak utwór z listy popularnego klubu grającego muzykę elektroniczną. *Borrow and Burry* to pozornie przypadkowy, trochę noise'owy zlepek skreczowych dźwięków gitary akustycznej, wspartych ambientowymi szumami syntezatora. W dynamicznym elektroakustycznym

>

Kabuki przeciwstawiono rytmiczne kontrapunkty charakterystycznemu dla japońskiej muzyki tradycyjnej motywowi. Na drugim biegunie, z kolei, mamy minimalistyczno-impresjonistyczne kompozycje *House of Axe* i *Human Economy*.

Symptomatyczne dla tego wydawnictwa jest to, że nie zawsze można rozpoznać, co się w danym momencie dzieje instrumentalnie, wyłuskać zabieg, który zastosowano. Dźwięk Game Boya miesza się z elektroniką, stając się kolejną warstwą w wielowątkowej gęstej zawartości. Zdaje się to celowym zabiegiem autorów, którzy sami przyznają, że lubią manipulować w tej materii, a studio traktują jak duże laboratorium. Postprodukcja miała tu bardzo duże znaczenie, ponieważ właśnie na tym etapie powstał ostateczny kształt i brzmienie płyty. I tak w *Yaa Yaa Kole* (tanecznej wersji tradycyjnej melodii z Ghany) uzyskano brzmienie kilkuosobowego zespołu. Mazurek, zmieniając wysokość tonu kornetu, osiągnął efekt gry dwuosobowej sekcji dętej; podobny rezultat osiągając w utworach *Boss* i *Dante*.

Dużym plusem tego albumu są mocne, groove'owe rytmy, stanowiące solidną i ciekawą podstawę dla pozostałych dźwiękowych eksploracji. Płyta *Locus* to interesujące i ogólnie dobre wydawnictwo, aczkolwiek mam odczucie, że nie wykorzystano w pełni potencjału, jaki niósł ten koncept.

Koncerty w Pałacu Szustra
WARSZAWSKIE TOWARZYSTWO MUZYCZNE
IM. STANISŁAWA MONIUSZKI – ROK ZAŁOŻENIA 1871

Salon Jazzowy

19/11/2014
środa, 19:30
DARIUSZ ZIÓŁEK/
GRZEGORZ POLISZAK
Voice&Bass with Drums Duo

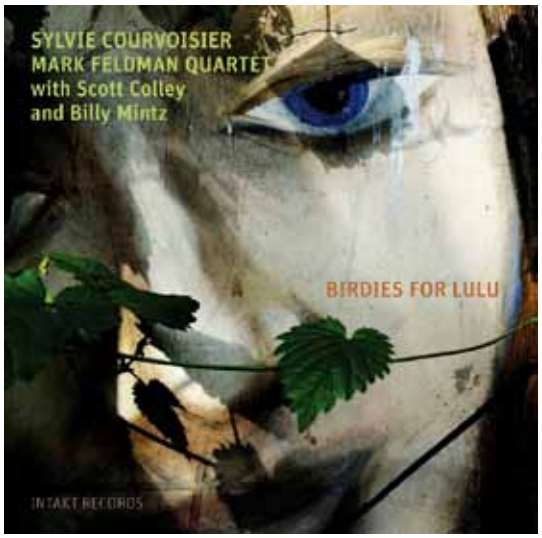
03/12/2014
środa, 19:30
SŁAWEK JASKUŁKE
solo

Bilety do nabycia w sekretariacie
Warszawskiego Towarzystwa
Muzycznego
ul. Morskie Oko 2, Warszawa
tel. 22 849 68 56,22 849 56 51/52
w godz. 10.00–15.00 oraz na godzinę
przed rozpoczęciem koncertu

www.wtm.org.pl

Sylvie Courvoisier – Mark Feldman Quartet – *Birdies for Lulu*

Mery Zimny
maria.zimny@gmail.com



Czasami, słuchając muzyki, przed naszymi oczami zaczyna powstawać obraz, który tak ściśle spaja się z dźwiękami, że nie sposób tych dwóch bytów rozdzielić. Tak jest w tym przypadku krążka. *Birdies for Lulu*. To kolejna wspólna płyta małżeństwa Sylvie Courvoisier i Marka Feldmana, z którymi zagrali kontrabasista Scott Colley i perkusista Billy Mintz. To, co zrobili na tej płycie, to dzieło sztuki, rozedrgany dźwiękami obraz, który dociera do naszych uszu, a jednocześnie tak wyraźnie rysuje się przed oczami. Różne odcienie farb są tu grubo nakładane czasami szybkimi pociągnięciami pędzla, czasami precyzyjnie stawianymi punktami. Jaki obraz tworzą? Dla mnie jest to nadmorski pejzaż, który wypełnia bezkres wody o tysiącu różnych barw, wiatr, niebo, chmury i gwiazdy.

Muzyka, którą tworzą artyści, jest jak morze ukazane w różnych porach roku, choć lata tu ciężko uświadczyć. Dominują te zimniejsze okresy: późnej jesieni, zimy czy wczesnej wiosny. Mimo że jest to zimne morze, nie odpycha, raczej fascynuje, jest tajemnicze, nieprzewidywalne, ale też groźne i budzące respekt. Pierwszy utwór, składający się z trzech części, to wprowadzenie w ten świat. Mocne uderzenie morskiego wiatru prosto w twarz, wiatru, który przybiera na sile, a niespokojna woda coraz bardziej się burzy. Miarowy pochód fortepianu wraz z sekcją, na tle których wybrzmiewają niespokojne pociągnięcia smyczka, pochód pizzicato oraz zgrzyty, szelesty i świsty zwiastujące zbliżającą się nawałnicę – to wszystko tworzy obraz na gęsto pokrytym farbą płótnie. Nie wszystkie pociągnięcia pędzla są płynne, niektóre się urywają przez nagłe tąpnięcia i zapadającą złowrogą ciszę, po której rzęsiście spadają dźwię-

>

ki perkusji. Na ich tle rozlewa się wzburzona woda, którą tworzą dźwięki fortepianu wspomagane przez spokojniejsze, ale budujące niepokój skrzypce. I znów nagle wszystko ustaje, delikatną i ledwo słyszalną melodią wybrzmiewa cisza, jakby wiatr ostatkiem sił dął w wyrzuconą na brzeg szklaną butelkę. Nie dajmy się jednak zwieść, to jeszcze nie koniec. Zimna i coraz ciemniejsza morska toń staje się wprawdzie spokojniejsza, ale przytłacza mrokiem, każe mieć się na baczności. W końcu wszystko opada, pojedyncze dźwięki rozpływają się w ciszy i następuje niespodziewany koniec. Taki właśnie jest utwór *Cards for Capitaine*, który wypełnia na przemian chropowaty fortepian, zimne pizzicato skrzypiec, świsty i zgrzyty, szybki pochód sekcji, aż po wolną, liryczną medytację. Niespodziewana jest też dalsza część tej historii zapisana w kolejnych utworach. Rozwój akcji jest nieprzewidywalny i nieoczywisty, tak jak morze, które fascynuje, które można pokochać, ale nigdy nie można mu całkowicie zaufać bo... można stracić życie. Muzycy co rusz mobilizują nas do jeszcze większego skupienia i do pozostania czujnym. Wystarczy chwila nieuwagi i niespodziewany cios może przyjść z każdej strony. Jeszcze nie raz będziemy oglądać wzburzoną wodę, złowrogo cichą, ale też spokojną, mieniącą się mroźnymi, skrzącymi iskrami zimowego słońca, ale też hipnotyzującą barwą księżycowej nocy.

Co to za muzyka? Myślę, że wyśmienity kwartet czuje się zarówno częścią awangardowego jazzu, jak i muzyki klasycznej. Słychać tu jazzowe zacięcie, najeżone improwizacjami, przeplatane klasycznym brzmieniem z delikatnymi odcieniami folku. Kompozycje są przemyślane tak, by powstała z nich spójna całość, jednak każdy z muzyków ma pozostawioną przestrzeń na improwizacje. Kwartet tworzą świetni artyści, prowadzą muzyczną i malarską opowieść w kierunkach zaskakujących (ale zawsze mają w tym jakiś cel), a obraz, który powstaje, nie jest zlepkiem indywidualnych historii, ale wspólnym dziełem. Świetna współpraca i zgranie muzyków powodują, że słucha się tego z rosnącym zainteresowaniem, a nieprzewidywalne zwroty akcji sprawiają, że nie sposób oderwać się od krążka przed wybrzmieniem ostatnich dźwięków. *Birdies for Lulu* to ciekawa, świeża i chwilami zaskakująca płyta, której dużym atutem jest także różnorodność, dynamizm i kompozycje pełne kontrastów. Niewątpliwie warto poświęcić jej chwilę swojego cennego czasu, wsłuchać się i sprawdzić, czy ta muzyka rzeczywiście jest malarskim odzwierciedleniem morskiej toni czy może jednak zupełnie inną opowieścią.

Medeski, Scofield, Martin & Wood – *Juice*

Andrzej Patlewicz
redpat@interia.pl

Amerykańskie trio Medeski, Martin & Wood od początku lat 90. zaskakuje swoim nieszablonowym podejściem do muzyki jazzowej. Pianista i keyboardzista John Medeski, perkusista Billy Martin i basista Chris Wood, szukając pomysłów, sięgali do tradycji oraz osadzali swoje utwory w klimacie muzyki funk i hip hopu. Zwracali na siebie uwagę, podchodząc w sposób niecodzienny do swoich kompozycji. Już pierwsze ich utwory miały w swej bogatej strukturze muzycznej niekonwencjonalne cechy stylu określanego jako *avant groove*. Po związaniu się z wytwórnią Blue Note Medeski, Martin & Wood rozsmakowywali się w jazzowej estetyce po uszy. Pożegnalnym albumem ze znaczkiem Blue Note'u był wydany w 2004 roku *End Of The World Party (Just In Case)*. MM&W zrozumieli wtedy, że trzeba w swoim życiu coś zmienić, i podążyli szlakiem już pod własną banderą. Pod szyldem ich własnej wytwórni Indirecto ukazały się albumy: tryptyk *Radiolans* oraz *Out Louder*.

Nieszablonowego gitarzystę Johna Scofielda włączyli w swe muzyczne tryby jeszcze w 1997 roku, aby ich machina nabrała jeszcze większego rozmachu. To właśnie z nim nagrali tak interesujące albumy jak: *A Go Go* (ze Scofieldem w charakterze lidera) oraz wspomniany *Out Louder* (jako Medeski Scofield Martin & Wood). W tym samym składzie weszli do studia Applehead w Woodstock, w stanie Nowy Jork, aby nagrać najnowszą płytę, którą zatytułowali nieprzypadkowo *Juice*. Rzeczywiście, wycisnęli z tropikalnych owoców najczystszej postaci jazzowy sok, co zresztą słychać wyraźnie we wspólnej kompozycji *Juicy Lucy*. Scofield zamieścił na krążku także trzy własne kompozycje: *North London*, *I Know You* i *Stovetop*. W każdej z nich słychać jakże rozpoznawalną grę gitarzysty, który

>

potrafi balansować na zróżnicowanej dźwiękowej przestrzeni. Otwierający album *Sham Time*, z odgłosami ze studia, to kompozycja Eddiego Harrisa, którą muzycy przefiltrowali na swój własny sposób. Medeski z niebywałą precyzją prezentuje w niej swój kunszt na keyboardzie. *Louis The Shoplifter* autorstwa Billy Martina to już zachowawczy jazz pozbawiony elektroniki i jakichkolwiek ozdobników. W *Helium* Chrisa Wooda mamy od pierwszej chwili potęgujący się rytm perkusji, z podążającym za nią brzmieniem conga i guiro, na których zagrał gościnnie Pedrito Martinez. Grę Martineza można usłyszeć jeszcze w *Stovetop*. Niemal w każdym utworze wyraźnie słychać dźwiękową przestrzeń pełną świeżości i niebywałej spontaniczności. Wyczuwa się niepohamowany luz i wielką radość tworzenia, nawet w tych momentach, kiedy muzycy zabierają się za znane covery: *Light My Fire* The Doors, zagrany w stylu reggae *Sunshine Of Your Love* The Cream czy po dylanowski nostalgiczny w swojej wymowie *The Times They Are A – Changin'*.

Grając znane tematy i ciesząc się przy tym, MSM&W nie muszą już niczego udowadniać. Mieszanka zróżnicowanej muzyki układa się tutaj w sposób całkowicie naturalny. Artyści w pewien sposób nawiązują do muzyki rodem z Brazylii, Karaibów i Ameryki Łacińskiej. Najwyraźniej uważają, że właśnie te swoiste pierwiastki kulturowe posiadają wiele wspólnych elementów, które świetnie łączą się z jazzem. W ten a nie inny sposób odkrywają te powiązania na nowo. W jednym z wywiadów Scofield powiedział: „Reagowanie na siebie nawzajem jest tym, o co tu tak naprawdę chodzi i co powoduje, że ta muzyka tak właśnie działa". Przebywanie z dźwiękami z tej płyty to duża przyjemność, tym bardziej polecam ten album słuchaczom, którzy chcą dostrzec i poczuć na własnej skórze wyjątkową jazzową chemię.

Polub **JazzPRESS** na Facebooku

www.facebook.com/JazzPRESSpl

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

TAKE 2

Mark Turner – *Lathe of Heaven*

Mateusz Magierowski
mateusz.magierowski@gmail.com

Gdyby wziąć pod uwagę liczbę krążków, które trafiły w roku bieżącym na sklepowe półki, a w których nagraniu brał udział ten sam muzyk, Mark Turner byłby z pewnością – biorąc pod uwagę kwiat amerykańskich jazzmanów – w ścisłej czołówce. Nazwisko współtworzącego z Jeffem Ballardem i Larrym Grenadierem trio FLY pojawia się w rubryce „line-up" takich nagranych w tym roku płyt, jak *One is the Other* Billy'ego Harta, *We Make the Rules* Jochena Rueckerta, *The Trip* Toma Harrella, *A Touch of Radiance* Yeleny Eckemhoff czy w końcu *Joy in Spite of Eveything* Stefano Bollaniego. Sytuacja ta nie powinna jednak wywoływać żadnego zdziwienia, bo saksofonista ma wśród swoich kolegów status jednego z najsolidniejszych sidemanów – tak jak Craig Taborn rozchwytywany jest na scenie free/improv, tak Turner cieszy się relatywnie sporą popularnością wśród czołówki współczesnych „mainstreamowców". Żadnego z wymienionych nagrań nie określiłby on jednak mianem najważniejszego spośród tych, w których ostatnio brał udział. Ten tytuł należy się niewątpliwie krążkowi *Lathe of Heaven*, na którym Turner występuje już nie w roli sidemana, ale pełnoprawnego lidera własnego kwartetu i autora wszystkich nagranych na płycie kompozycji. Kwartet to nie lada, bo jego skład dopełniają wielce utalentowani i podobnie jak sam lider cieszący się sporym wzięcie jazzmani: trębacz Avishai Cohen, kontrabasista Joe Martin i bębniarz Marcus Gilmore.

Granie doborowej czwórki swoimi korzeniami sięga najlepszych postbopowych tradycji. Mamy więc na *Lathe of Heaven* splatające się w melodyjnych tematach unisona i klarowną strukturę kompozycji, wyznaczającą precyzyjnie zarysowane przestrzenie improwizacji solistom. *Lathe of Heaven* nie jest jednak wehikułem czasu, przenoszącym słuchacza w jazzową rzeczywistość sprzed kilkudziesięciu lat. Turner czerpiąc z przeszłości zakorzenia postbopowy idiom w narracji operującej przede wszystkim ciepłym, niekiedy nieco zamglonym, innym razem bardziej soczystym brzmieniem dęciaków, rozcinającym metodycznie splatający się puls kontrabasu i perkusji. Współpraca Gilmore'a i Martina nigdy jednak nie osiąga temperatury rozpędzonego groove'owego galopu, unikając nagłych zrywów i rytmicznych wolt. Improwizacje solistów rozwijają się niespiesznie, ale konsekwentnie, pozwalając tak samym zarówno twórcom, jak i słuchaczowi na kontemplację ujętej w kompozycyjne karby muzyki. Co jednak wówczas, kiedy owa kontemplacyjność zaczyna nieco nużyć? W tym momencie zaczyna się właśnie mój problem z *Lathe of Heaven*. Brak mi w jazzie proponowanym przez Turnera i jego towarzyszy odrobiny szaleństwa, większej zmienności dynamiki, tempa, skomplikowania nieco harmonicznego układu sił. *Lathe of Heaven* pomimo tego dość istotnego zarzutu, to jednak wciąż muzyka, nad którą zdecydowanie warto się pochylić, bo choć niekiedy popada w monotonię, potrafi również urzekać nieoczywistą nastrojowością.

Jeśli kochasz jazz i lubisz pisać – bądź odwrotnie dołącz do redakcji magazynu **JazzPRESS!**

Na adres **jazzpress@radiojazz.fm** wyślij próbny tekst – relację, recenzję lub po prostu skontaktuj się z nami.

Zapraszamy do współpracy!

TAKE 2

Mark Turner – *Lathe of Heaven*

Wojciech Sobczak-Wojeński
wsimply@o2.pl

Saksofonista Marc Turner postanowił, ku uciesze swoich zwolenników, stanąć w nobliwych barwach ECM na czele nielichego kwartetu i stworzyć materiał, którego nazwę stanowi tytuł powieści science fiction Ursuli Le Guin z 1971 roku (w Polsce wydana pod tytułem *Jesteśmy snem*). Już samo to powoduje, że sięga się po *Lathe of Heaven* z nieukrywaną ciekawością i wysokimi oczekiwaniami. Otwierająca album tytułowa kompozycja zaspokaja wytężoną ciekawość, bez problemu dźwiga ciężar oczekiwań. Spokojny, senny, harmoniczny temat grany przez lidera wraz z trębaczem (Avishai Cohen), delikatnie przygotowuje nas na dynamiczną, nowoczesną i rytmiczną opowieść. Po przesłuchaniu tego utworu odnoszę wrażenie, że na taki jazz i na takie brzmienie czekałem od dawna. Czuję wolność, swobodę, emocje, ale i harmonię, porozumienie.

Następna kompozycja zatytułowana *Year of the Rabbit* (2014 to według chińskiego kalendarza Rok Królika) również zaczyna się niespiesznie, jednak znacznie więcej w niej napięcia. Dzieje się tak za sprawą ożywionej perkusji (Marcus Gilmore) i hipnotycznego – niemal jak w rodzimym, yassowym *Tańcu Smoka* – basowania (Joe Martin). Avishai Cohen (przypominam, iż nie chodzi tu o autora *Smash*) posila słuchacza elegancką, ambitną, ale nie egzaltowaną partią solową. Marc Turner urywa ją szybką frazą z tematu zagraną w dwugłosie z Cohenem po to, by również w solówce ukazać na chwilę swoją przesyconą Coltranem duszę.

Niedługo później docieramy do kompozycji *The Edenist,* której tytuł ponownie jest nawiązaniem do literatury fantastycznonaukowej, tym razem autorstwa Petera F. Hamiltona. W tej kompozycji słuchacz usłyszy nowoczesne, choć osadzone w klasyce, świeże i czyste granie sekcji dętej oraz pulsacje sekcji rytmicznej. Mimo niepodważalnie wysokiej dynamiki, muzyka ta oferuje dużo przestrzeni na przemyślenia i relaks. Przedziwna alchemia! *Sonnet for Stevie* to ukłon w stronę Stevie'ego Wondera, jak również bluesa jako gatunku. Wpadający w ucho temat rozgrywany jest na nieco posępnym pochodzie basowym, po czym lider emocjonalnie i zarazem powściągliwie oddaje hołd muzyce, którą oddycha. Słychać całe lata tradycji grania na saksofonie tenorowym, ale też samego Turnera – wyzwolonego, choć pilnego ucznia. Podobne umiarkowanie, pokorę i osłuchanie wyłania się z solowych partii Cohena. Ostatnia na płycie kompozycja – *Brother Sister 2* – bodaj najbardziej swobodna z całego zestawu, za sprawą ospałego rytmu towarzyszącego tematowi ma w sobie coś hipnotyzującego i cokolwiek uspokajającego po improwizowanym interludium.

Jak przyznaje Marc Turner, brak użycia instrumentów takich jak pianino czy gitara otwiera muzykę, nadaje jej przestrzeni, ale też implikuje pewne restrykcje. Muzycy muszą bowiem bardziej kontrolować swoją grę pod względem harmonicznym, rytmicznym oraz brzmieniowym. Przyznaję, że jestem gorącym zwolennikiem takiego podejścia do muzyki improwizowanej, z jednej strony nowocześnie brzmiącej, oryginalnej i ambitnej, a z drugiej czerpiącej ze źródła najlepszych dokonań jazzu, różnych tradycji, wirtuozersko powściągliwej i, mimo wszystko, uporządkowanej.

Cieszę się, że ostatnie pozycje z katalogu ECM, które przyszło mi recenzować, oddają właśnie sens powyższego akapitu, a płyta kwartetu Marca Turnera jest świetnym zwieńczeniem dziarskiego, jazzowego Roku Królika. Przed nami, jeśli wierzyć Chińczykom, Rok Owcy lub Kozy – jak kto woli. Na pewno będzie o czym pisać.

RadioJAZZ.FM i JazzPRESS zapraszają na koncerty

DOBRY WIECZÓR JAZZ

Dobry Wieczór Jazz to nowy cykl koncertów na deskach **Novej Sceny Teatru Muzycznego Roma w Warszawie**. W jego ramach co miesiąc występować będą artyści z Polski i z zagranicy, reprezentujący, w zamierzeniu organizatorów „kolorowe oblicza jazzu". Cykl zainauguruje **18 listopada** koncert japońskiej artystki **Akiko**, której towarzyszyć będzie **trio Marcina Olaka.** W repertuarze: standardy jazzowe i tradycyjne pieśni japońskie w jazzowych aranżacjach. W grudniu gościem Dobry Wieczór Jazz będzie **Grażyna Auguścik**, która na jedynym koncercie w Polsce zaprezentuje nowy program *Inspired by Lutosławski*.

CAŁY TEN JAZZ! LIVE!: PIOTR ŻACZEK MUTRU

18 listopada w warszawskim Klubie Kultury Saska Kępa będzie można zostać świadkiem powrotu kultowej formacji MUTRU, założonej przez basistę **Piotra Żaczka**. Chociaż jego nazwisko pojawia się najczęściej w roli sidemana u popowych gwiazd czy jako członka Poluzjantów, to jednocześnie jest on jednym z najbardziej cenionych improwizatorów i innowatorów gitary basowej. Wydane przez MUTRU płyty są trudne do zakwalifikowania, chociaż pojawiają się na nich czołowe jazzowe nazwiska: **Leszek Możdżer**, **Adam Bałdych, David Fiuczynski** czy **Maciej „Kocin" Kociński**.

TRASA INNERCITY ENSEMBLE

Kolektyw Innercity Ensemble rusza w listopadzie w trasę koncertową. Muzyka Innercity Ensemble unika prostych szufladek, jest mocno transowa, medytacyjna, jednak pełna ulotnych melodii i mimo surowości instrumentarium, zachowująca wewnętrzny spokój. Skład tworzą: Radek Dziubek, Rafał Iwański, Wojtek Jachna, Rafał Kołacki, Artur Maćkowiak, Tomek Popowski i Kuba Ziołek. Trasę rozpoczyna 20 listopada koncert w warszawskiej Hydrozagadce, następne na drodze są : Łódź (**6 Dzielnica – 21 listopada**), Wrocław (**Sanatorium Kultury – 22 listopada**) i Kraków (**Re –23 listopada**).

KAZE I BRÖTZMANN W PARDON, TO TU

Zespół Kaze Satoko Fujii oraz trio **Peter Brötzmann / Jason Adasiewicz / Steve Noble** będą głównymi jazzowymi atrakcjami w programie drugiej połowy listopada, w warszawskim klubie **Pardon, To Tu**.

Kaze, który zagra **16 listopada,** to niezwykły japońsko-francuski kwartet na dwie trąbki, bębny i pianino. Grupa łączy w swoich szeregach dwóch muzyków zespołu **Muzzix** – grającego na trąbce **Christiana Pruvosta** i bębniarza P**etera Orinsa** – oraz czołowych przedstawicieli japońskiej sceny muzyki improwizowanej, czyli trębacza **Natsuki Tamura** i pianistkę **Satoko Fujii**. Wybitnego saksofonistę Petera Brötzmanna, z wibrafonistą Jasonem Adasiewiczem i perkusistą Stevem Noblem będzie można posłuchać przez dwa dni – **19 i 20 listopada.**

BANNED FROM UTOPIA

Muzycy Franka Zappy zrzeszeni pod nazwą **Banned From Utopia** wystąpią **21 listopada** w szczecińskim **Free Blues Clubie**. Projekt, stworzony 20 lat temu przez byłych współpracowników Franka Zappy, jest hołdem, który składają oni swojemu nieżyjącemu leaderowi. W składzie znaleźli się między innymi **Tom Folwer,** basista znany z występów na klasycznych płytach Zappy, **Chad Wakerman**, który był rytmiczną podporą zespołu, **Ray White**, gitarzysta i twórca charakterystycznych harmonii wokalnych.

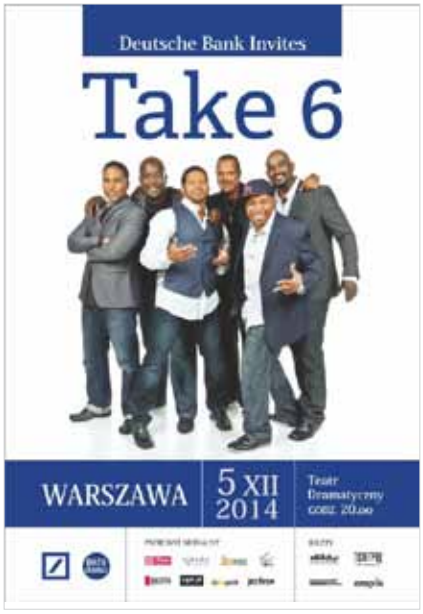
FESTIWAL JAZZ I OKOLICE

Trio Jakob Bro / Thomas Morgan / Joey Baron wystąpi **29 listopada** w katowickim klubie **ProKultura** w ramach festiwalu **Jazz i Okolice**. Duński gitarzysta Jakob Bro współpracował z wieloma wielkimi artystami jazzu, między innymi z: Paulem Motianem i Tomaszem Stańką. Wydał jedenaście płyt jako lider własnego zespołu. Współpracę z wieloma słynnymi muzykami, w tym z Tomaszem Stańką, ma też za sobą basista Thomas Morgan. Najbardziej doświadczony w tym zespole – perkusista Joey Barron ma już na koncie udział w nagraniu blisko 150 płyt.

Katowicki koncert będzie jedynym występem tria w Polsce, w ramach jego obecnej trasy po Europie.

RadioJAZZ.FM i JazzPRESS zapraszają na koncerty

>



JAZZ RAZ PO RAZ: TAKE 6

Jedna z najlepszych grup wokalnych świata **Take 6** w grudniu zawita do Polski. Muzycy zaśpiewają **4 grudnia** w **chorzowskim Teatrze Rozrywki** w ramach cyklu **Jazz Raz Po Raz**. Występująca a capella Take 6 zdobyła aż dziesięć statuetek Grammy i jest grupą wokalną najczęściej nominowaną do tej nagrody. Wśród gwiazd, z którymi współpracowali w trakcie swojej dotychczasowej, trwającej od 34. lat, kariery, znaleźli się między innymi Quincy Jones, Steve Wonder, Ray Charles, Ella Fitzgerald czy Whitney Houston.

FESTIWAL FORM RADYKALNIE IMPROWIZOWANYCH

Jedenastu muzyków z pięciu krajów i jedenastu studentów ASP na scenie sali teatralnej Pałacu Młodzieży w Katowicach weźmie **9 grudnia** udział w niezwykłym wydarzeniu opartym na idei radykalnej improwizacji. Na zakończenie wystąpi zespół **100nka**, który zagra urodzinowy koncert pod hasłem 100lecie 100nki, w towarzystwie artystów biorących udział w spotkaniu. „Chcemy na jednej scenie połączyć ekspresję malarską i muzyczną. Sprawić, żeby malarze i muzycy stworzyli wspólne dzieło na bazie wzajemnej inspiracji" – wyjaśnia Maciej Dziaczko, reżyser i instruktor teatralny Pałacu Młodzieży, jeden z pomysłodawców FFRi.

PREMIERA THE SIGN MICHAŁ TOKAJ TRIO

Koncert premierowy wydanej w listopadzie nowej płyty **Michał Tokaj Trio *The Sign*** odbędzie się **9 grudnia** w Studiu Koncertowym Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego w Warszawie. Trio Michała Tokaja istnieje od dziesięciu lat w niezmiennym składzie, w którym grającemu na fortepianie liderowi towarzyszą: Michał Barański na kontrabasie i Łukasz Żyta na perkusji. Taki skład uformował się po wydaniu w 2004 roku poprzedniej płyty tria Tokaja *Bird Alone*, nagranej jeszcze z Darkiem Oleszkiewiczem na kontrabasie.

Więcej o płycie *The Sign* w rozmowie z Michałem Tokajem w tym numerze JazzPRESSu – dział ROZMOWY.

11. JAZZTOPAD

Nate Wooley Quintet z sopranistką **Megan Schubert** i **Festival Cello Ensemble**, wykonujący **13 listopada** kompozycję stworzoną na specjalne zamówienie Jazztopadu, będą mocnym punktem otwarcia 11. edycji tego wrocławskiego festiwalu. **14 listopada** wystąpi **Golden Quartet**, którego liderem jest amerykański trębacz-multiinstrumentalista i kompozytor **Wadada Leo Smith**. Dla festiwalu Jazztopad skomponował on premierowe dzieło do wykonania z NFM Orkiestrą Symfoniczną. Specjalną kompozycję wykona też **15 listopada** nowojorski wiolonczelista i kompozytor **Erik Friedlander,** który wystąpi solo oraz z towarzyszeniem muzyków Narodowego Forum Muzyki. Następnego dnia wrocławskiej publiczności zaprezentuje się wielka osobowość muzyki afrykańskiej – wibrafonista, pianista, perkusjonista, a nade wszystko twórca ethio-jazzu – **Mulatu Astatke**. Ukoronowaniem festiwalu będzie koncert legendy nowojorskiej awangardy – **Pharoaha Sandersa.** Oprócz wielkich gwiazd tradycyjnie festiwal pokaże młodsze pokolenie artystów: norweski **Cortex** i eksperymentalny duet **Five-38** z Francji. Zorganizowany został też weekend z kulturą innego kraju – w tym roku pod hasłem „Akbank Jazz Festival Presents: Turkey". Tradycyjnie dojdzie też do cieszących się dużym zainteresowaniem koncertów w mieszkaniach prywatnych, warsztatów mistrzowskich i projekcji filmowych.

fot. Bogdan Augustyniak

RadioJAZZ.FM i JazzPRESS zapraszają na koncerty

>

Trio Aurora

Pianista wszechstronny Agustí Fernández

Piotr Wickowski
piotr.wickowski@radiojazz.fm

Warszawa, Ad Libitum, 17-19 października 2014 r.

W ogromnej ilości festiwali z muzyką jazzową i improwizowaną organizowanych obecnie w Polsce, warszawskie Ad Libitum wyróżnia się pod wieloma względami. Pozwala bowiem dokładniej zapoznać się na żywo z twórczością wielkich artystów, których zaprasza co roku na kilkudniową rezydencję. Tym razem mieliśmy okazję wniknąć w ten sposób w świat muzyki katalońskiego pianisty **Agustíego Fernándeza**. A wypowiedziane przez niego zdanie: „Życie jest nieustanną improwizacją" stało się jednym z haseł festiwalu.

Obchodzący w tym roku 60. urodziny główny bohater festiwalu pierwszego wieczoru mógł zaprezentować się od razu ze swojej najmniej znanej i najbardziej zaskakującej strony. Na scenie Laboratorium Centrum Sztuki Współczesnej znalazł się, w ramach projektu **Thunder,** wraz z wiolonczelistką **Frances-Marie Uitti** oraz specem od elektroniki **Joelem Ryanem**.

Warto chwilę zatrzymać się przy ostatniej wymienionej postaci, która za swoją aparaturą sprawiała raczej wrażenie emerytowanego pracownika naukowego jakiegoś uczelniane-

fot. Piotr Gruchała

fot. Piotr Gruchała

Trio Thunder

go laboratorium, a nie „elektronicznego" muzyka. Udział Ryana w tym projekcie, przynajmniej w wersji zaprezentowanej w Warszawie, okazał się poniekąd zagadkowy, skoro, jak się okazało podczas kuluarowych rozmów, niektórzy słuchacze mieli problem z odczytaniem jego roli, a nawet usłyszeniem czegokolwiek, co wyszło spod jego palców. Owszem, widać było, że Joel Ryan ciągle coś za pomocą wielu pokręteł reguluje, ciągle reaguje na liczne sugestie Uitti, jednak aby usłyszeć efekt jego działań, trzeba było raczej całościowo odbierać dobiegający do naszych uszu przekaz. Joel Ryan z wielką ostrożnością i subtelnością „przyprawiał" dźwięki wydawane przez pianistę i wiolonczelistkę, modulował, raczej „żywił się" grą partnerów, niż sam cokolwiek emitował. Sądzę jednak, że dzięki jego staraniom niestandardowe wykorzystanie fortepianu i wiolonczeli tak bardzo zbliżało się brzmieniowo do siebie, często zespalając się, a momentami niejako zamieniając się swoimi rolami.

Na długie chwile dominującą osobą w trio była Frances-Marie Uitti, wykorzystująca wiolonczelę na przeróżne niestandardowe sposoby, jak na przykład podczas gry trzymanymi równocześnie w obu dłoniach smyczkami.

Agustí Fernández w tym projekcie obrał dla siebie raczej rolę inicjatora muzycznej akcji, od niego często

fot. Piotr Gruchała

Barry Guy

pochodził pierwszy impuls rozpoczynający utwór, bądź nadający zdecydowany zwrot zbiorowej improwizacji. Fortepian służył mu prawie wyłącznie do preparacji, wykonywanej zresztą z niespotykaną biegłością i wyczuciem, wręcz wirtuozerią – jeśli takie określenie przystaje do tej trudnej do zweryfikowania techniki. Agustí Fernández grał bezpośrednio palcami na strunach fortepianu, prawie nie dotykał klawiatury, chwilami nawet dosłownie unosząc nad nią tylko dłonie i grając niejako pantomimicznie, co ciekawie oddawało charakter tej muzyki, zbudowanej z dźwięków zbliżających się do siebie, do granic słyszalności, poszerzanych na różne sposoby, również dzięki elektronice.

Drugiego wieczoru na scenie pojawił się bohater ubiegłorocznego Ad Libitum – **Barry Guy** – tym razem jako jedna trzecia **Trio Aurora**, czyli formacji, którą współtworzy z Agustím Fernándezem i **Ramónem Lópezem**. Super trio, które nie powinno pozostawiać obojętnym każdego miłośnika zestawu: fortepian, kontrabas i perkusja. Wzorzec równomiernego podziału ról w takiej grupie, wzorzec fascynującego budowania kompozycji z wszystkimi elementami skupiającymi uwagę odbiorcy. Co wiadomo po dotychczasowym, skromnym jak na dziesięciolecie istnienia, zaledwie trzyalbumowym dorobku zespołu. Wszystko potwierdziło się z nawiązką podczas warszawskiego koncertu. Odegrane zostały między innymi najważniejsze kompozycje z obecnego etapu twórczości tria, na czele z *A Moment's Liberty* (Fernándeza) i *Annalisą* (Guy'a), pochodzącymi z wydanej w 2013 roku płyty *A Moment's Liberty*.

Pasja każdego z muzyków, w połączeniu z intuicyjnym porozumieniem, posuniętym do granic precyzji, których sięgają, grając niczym jeden organizm, robi niesamowite wrażenie. Wszystko to w utworach o ogromnej różnorodności, pozwala-

fot. Piotr Gruchała

Ramón López

jących każdemu z muzyków wznosić się na wyżyny improwizacyjnej pomysłowości i biegłości, jednocześnie jednak trzymających ich ostro w kompozycyjnych ryzach. Jazz istniejący ponad stylistykami, istniejący ponad free czy mainstreamem.

Trzeciego wieczoru, w Studiu Koncertowym Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego, gdzie tradycyjnie z Laboratorium CSW przenoszony jest festiwal na koniec, zobaczyć można było Agustí Fernándeza w dwóch zupełnie odmiennych rolach. Bohater pokazać się mógł trochę niczym rewers i awers tej samej osobowości. Najpierw w recitalu solo, który w 2011 roku znalazł się na płycie jako *El laberint de la memòria* – materiale skomponowanym przez Fernándeza na specjalne zamówienie. Miał to być hołd, studium muzycznej tradycji Hiszpanii, a zwłaszcza historii jej pianistyki. Fernández opowiadał przed warszawską publicznością, że realizował to zadanie sięgając nie do bibliotek, ale bardziej w głąb siebie, do swoich wspomnień, też do noszonych w sobie skrawków odczuć, smaków, emocji. Stworzył dzięki temu skrajnie subiektywne dzieło zbudowane na najprostszych, linearnie przebiegających melodiach, zagranych również w możliwie prosty, przejrzysty sposób. Powstało coś niczym romantyczna pianistyka, na miarę współczesnych czasów, jednak mocno osadzona w hiszpańskiej tradycji, co wiernie odtworzył w Studiu Lutosławskiego. Agustí Fernández nie należy do artystów epatujących swoimi umiejętnościami, nie stawia zbędnych dźwięków nawet w najdynamiczniejszych partiach improwizowanych, tutaj jednak, co było dobitnie widać i słychać podczas koncertu, swoją grę doprowadził do jeszcze większej prostoty. Jakby nie chciał, aby jakakolwiek zbędna ornamentyka przeszkadzała w przywoływaniu najprostszych wspomnień z dzieciństwa.

Carlos Zingaro

Agustí Fernández

Po przerwie bohater festiwalu po raz ostatni zaprezentował jeszcze jedno oblicze, jakże odmienne od introwertycznej i dyskretnej wersji sprzed chwili. Tym razem objawił się jako leader większego składu i pedagog, który wraz z grupą młodych polskich improwizatorów zaprezentował efekt pracy na wspólnych warsztatach. W owym Ad Libitum Ensemble znaleźli się: **Dominik Strycharski** (flety), **Wacław Zimpel** (klarnet i egzotyczne instrumenty dęte), **Gerard Lebik** (saksofon tenorowy), **Ray Dickaty** (saksofon tenorowy), **Artur Majewski** (trąbka), **Marcin Olak** (gitara), **Patryk Zakrocki** (skrzypce), **Ksawery Wójciński** (kontrabas), **Rafał Mazur** (akustyczna gitara basowa), **Hubert Zemler** (perkusja). Agustí Fernández najwyraźniej i z tym zadaniem poradził sobie znakomicie, udało mu się bowiem tak pokierować sporym zespołem, aby pierwiastek improwizacyjny nie zapanował zupełnie nad organizacją i nie przemienił się w niekontrolowany chaos. Widoczna była swoboda i niezły ubaw, jaki muzycy mieli z wspólnej pracy, a następnie z zaprezentowania jej efektów na scenie. Muzyczna akcja trzymała się w szerokich ramach kontrolowanych czujnie przez dyrygującego wszystkim Fernándeza. Podczas tego występu zaledwie na krótką chwilę dotknął on klawiszy fortepianu, głównie jednak czuwał i sterował całością. Ciekawe, że tak duża grupa zaledwie w ciągu pięciu dni warsztatowych była w stanie wypracować formułę ciekawie rozwijającą się na żywo, dopuszczającą szerokie pole do współpracy pomiędzy poszczególnymi sekcjami instrumentów. Najciekawsze jednak było, jak kolektywna gra organizowała się podczas przebiegu utworów, jak z momentów „nieokrzesa-

fot. Piotr Gruchała

Agustí Fernández, Frances-Marie Uitti, fot. Piotr Gruchała

nego" tworzywa wyłaniała się na żywo, przed słuchaczami, intrygująca harmonia. Wielka w tym zasługa leadera, który przede wszystkim starał się wydobyć z muzyków to, co było dla nich charakterystyczne oraz potrafił w prosty sposób skanalizować ich grę w intrygujący i energetyczny strumień zbiorowej świadomości.

Poza koncertami z Agustím Fernándezem, Ad Libitum zaproponowało w tym roku również wiele innych, ciekawych wydarzeń muzycznych. Drugą z pierwszoplanowych postaci, choć prezentowaną w mniejszym wymiarze, był portugalski wirtuoz skrzypiec **Carlos Zingaro**, poprzednio widziany na koncercie w Polsce... 36. lat temu. Ciekawie wypadły jego występy z polskimi muzykami: z grupą **Pole** oraz w zwołanym tylko na jeden występ międzypokoleniowym trio z udziałem **Krzysztofa Knittla** (elektronika) i **Piotra „Pianohooligana" Orzechowskiego** (fortepian). Na otwarcie festiwalu zaprezentowane zostało świeże wykonanie *Mediów* Bogusława Schaeffera. Z niezwykłą graficzną partyturą tego utworu doskonale poradziła sobie grupa młodych polskich muzyków w składzie: **Dominik Strycharski** (flety), **Michał Górczyński** (klarnety), **Patryk Zakrocki** (skrzypce), **Maciej Kabza** (skrzypce elektryczne), **Marcin Olak** (gitary), **Adrian Łęczycki** (gitara elektryczna). Przy okazji tego wydarzenia przypomniano, wartą cytowania przy różnych okazjach, wypowiedź Schaeffera: „Możliwości są ogromne. Powiem nawet, że genialne. Można, trzeba i warto nadal eksperymentować. Jeśli słyszymy od kogoś, że wszystko już napisano, to znaczy, że rozmówca jest durniem, który nie ma pojęcia o potencjale muzyki".

>

fot. Piotr Banasik

Ab Baars, Zlatko Kaučič

Dziewiąta Krakowska Jesień Jazzowa – Ab Baars / Zlatko Kaučič Duo

Rafał Zbrzeski
zdeski@gmail.com

Kraków, Klub Alchemia, 12 października 2014 r.

Wieczorem 12 października publiczność Krakowskiej Jesieni Jazzowej przybyła do klubu Alchemia, by wysłuchać kolejnego z festiwalowych koncertów. Tym razem na scenie zaprezentował się duet: holenderski saksofonista i klarnecista **Ab Baars** i słoweński perkusista **Zlatko Kaučič**.

Muzycy rozpoczęli nieśmiało. Ab Baars bardzo delikatnymi i cichymi dźwiękami kreował muzyczną przestrzeń, w którą pojedynczymi uderzeniami wbijał się Kaučič. Po kilku chwilach perkusyjne tło zaczęło gęstnieć, akcenty stawiane przez bębniarza pociągały za sobą kolejne, coraz bardziej chropowate i poszarpane frazy saksofonu. Po doprowadzeniu improwizacji w rejony gęste od dźwięków i pełne napięcia, duet złagodził środki ekspresji. Tenor Baarsa brzmiał raz groźnie, innym razem zwiewnie i delikatnie. Dużo było w jego grze

fot. Piotr Banasik

Ab Baars

Zlatko Kaučič

atonalności, skupienia na brzmieniu instrumentu. Piękne dźwięki popłynęły ze sceny, gdy zamienił saksofon na klarnet, a następnie na flet bambusowy.

Kaučič z wyczuciem uczestniczył w dialogu z partnerem, to osadzając jego improwizację na mocnym, motorycznym, quasi-rockowym podkładzie, by za chwilę samemu uciec w rozimprowizowane sola, poszerzając przy tym swoje środki wyrazu o różne, czasem nieco zaskakujące przedmioty – najmniej typowy był chyba suwak z pokrowca od talerzy. Przy tym wszystkim perkusista był ogromnie kreatywny, a słuchanie go było znakomitym doświadczeniem. Szczególnym momentem był początek drugiego seta, kiedy to Kaučič zadedykował specjalne solo Markowi Winiarskiemu. Jak się okazało, dyrektor artystyczny Krakowskiej Jesieni Jazzowej dwa dni wcześniej świętował urodziny.

Muzykom udało się stworzyć na scenie więź, dzięki której wyśmienicie słuchało się ich wspólnej gry. Umiejętności warsztatowe i pomysłowość w korzystaniu z nich to zalety, dzięki którym Kaučič i Baars osiągnęli – a przynajmniej takie odniosłem wrażenie – pełne porozumienie. Żaden z muzyków nie silił się na zbędne popisy. Nawet jeśli momentami było mocno, głośnio i intensywnie, to wszystko odbywało się pod pełną kontrolą muzyków i nie groziło zamęczeniem publiczności.

Kolejny bardzo dobry koncert podczas tegorocznego festiwalu. Przed następnymi, listopadowymi – nie ukrywam – mój apetyt rośnie.

>

fot. Marcin Wilkowski

Fire!

Między ciszą a ogniem

Lech Basel
jazzograf@gmail.com

Wrocław, 7. Avant Art Festival, 7-18 października 2014 r.

Od 7 do 18 października we Wrocławiu miała miejsce 7. edycja Avant Art Festival. W ciągu tych jedenastu dni odbyły się 22 koncerty, w ramach Avant Art Film wyświetlono jedenaście filmów muzycznych, na kilku panelach dyskutowano o współczesnej sztuce. Partnerem strategicznym tegorocznej edycji była organizacja ISCM i jej World Music Days. Wpłynęło to znacząco na rangę programu i jego międzynarodowe znaczenie.

Przyznam szczerze, że miałem spory problem z wyborem swojej ścieżki festiwalowej. Z jednej strony były to ograniczenia wynikające z pracy zawodowej, które uniemożliwiły mi udział w bardzo ciekawie zapowiadających się wydarzeniach pierwszych czterech dni. **Ryoji Ikeda**, **Zeitkratzer** i **Keji Haino** oraz **Peaches** nie wzbogacili moich doznań estetycznych o bezkompromisowe podnoszenie sonicznego horroru, nie dane mi było poznanie drażliwych kwe-

stii sex / genderowych poruszanych w estetyce electroclash / pop / glam. Nie oddziaływały na mnie psychosomatycznie infra- i ultradźwięki, repetycje oraz przeróżne inklinacje stylistyczne, jak na przykład noise, hardcore, kolaże dźwiękowe w estetyce lo-fi prowadzące research na rzecz nowych emanacji intuicji – uff! Mimo wszystko było mi żal, że nie mogłem zanurzyć się w obszarach niemalże zupełnie mi nieznanych.

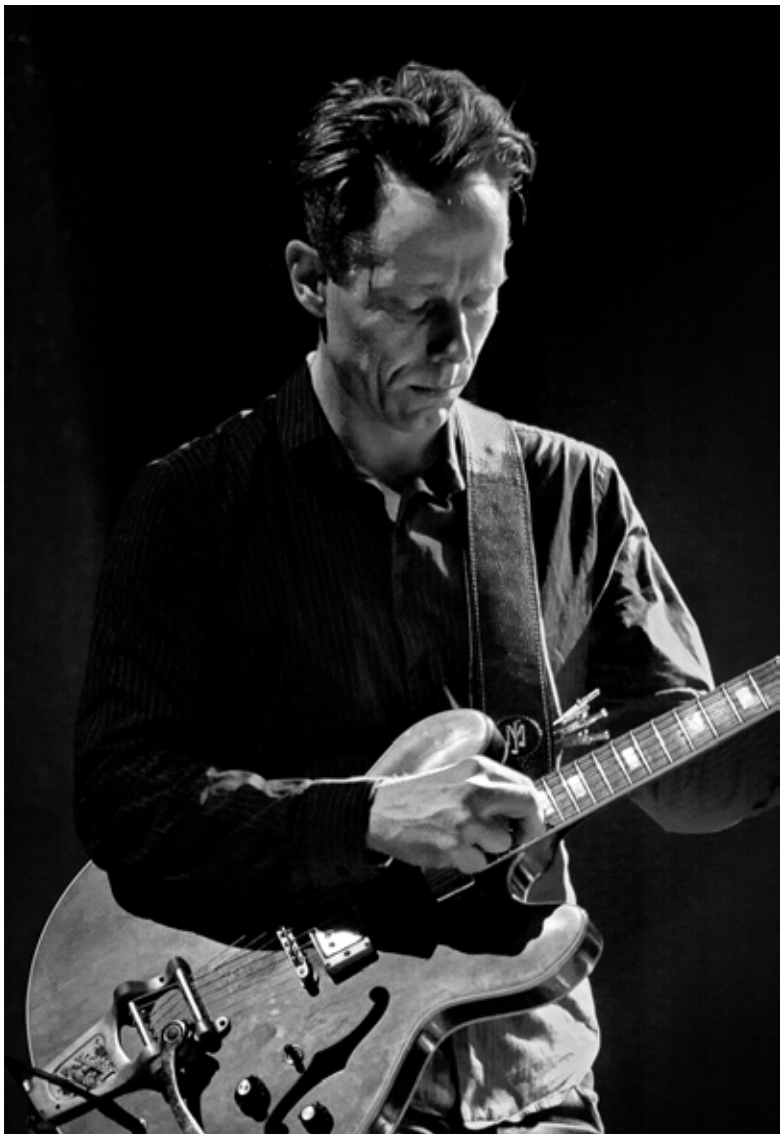
Trochę z przypadku, trochę intuicyjnie moja przygoda z tym festiwalem przebiegała między ciszą a ogniem. W dużej mierze związane to było też z bliskością muzyki określanej mianem awangardowej z jazzem czy też jego elementami.

Wracając do szczegółów, do owej ciszy. W czwartek, prosto z fabryki, po zakończeniu drugiej zmiany, pojechałem na Silent Disco Collages, plondrofoniczny koncert na gramofon, looper, nagrania binauralne i słuchawki, prezentowany w małym klubie przez **Marcina Lenarczyka aka DJ Lenar,** kompozytora, turntablistę, reżysera dźwięku, między innymi wyświetlanego na festiwalu filmu *15 stron świata*. Tańców co prawda na tym disco nie było, ale moje wejście w świat avantartowych dźwięków miało charakter zarówno nowatorski jak i intymny, do tego okraszony smakowitym winem domowym...

Fire!, fot. Marcin Wilkowski

Słowo „cisza" pojawiło się drugi raz na koncercie formacji **Supersilent,** spotkania norweskich mistrzów improwizacji z weteranem muzyki rockowej, basistą zespołu Led Zeppelin, Johnem Paulem Jonesem. Przedziwny to był koncert. Sporą część widowni stanowili fani Led Zeppelin, dla których była to jedyna okazja zobaczenia na żywo ich idola. To właśnie oni byli chyba najbardziej zawiedzeni usłyszaną muzyką, która nie miała nic wspólnego z typowo rocko-

>



Supersilent, fot. Marcin Wilkowski

wymi dokonaniami Jonesa, bo dość szybko zaczęli opuszczać wypełnioną po brzegi salę Impartu. Słowo cisza w nazwie zespołu okazało się tylko pustym słowem. 117 decybeli na pulpicie miksera skutecznie wygoniło następną grupę słuchaczy uciekających przed bólem uszu. Wielka szkoda, że nie było sposobu na obniżenie poziomu głośności, zapisanego ponoć w riderze akustyka zespołu. Muzycznie i dźwiękowo był to bowiem w mojej osobistej ocenie bardzo ciekawy materiał, który jeszcze raz podkreślił względność wszelkich ocen. Dyskomfort 117. decybeli sprawił bowiem, że mogłem słuchać owej „superciszy" bez konieczności używania aparatu słuchowego. To, co dla wielu było niczym nieuzasadnionym chaosem, efektem nieporozumień pierwszego spotkania muzyków i zupełnego braku porozumienia między nimi, układało mi się w całkowicie zrozumiałą i spójną całość, sklejoną bardzo logiczną konstrukcją interdyscyplinarnej improwizacji. Byłem pod ogromnym wrażeniem tego koncertu, który wymiótł jednak sporą część widowni... Mam wśród bywalców Avant Art znajomego, sporo ode mnie młodszego, zagorzałego fana takiej nowoczesnej muzyki. Lubi ją, potrafi o niej entuzjastycznie rozmawiać i bardzo ciekawie pisać. Był autentycznie zdziwiony moim przyjęciem tego niecodziennego muzycznego spotkania. Parafrazując bowiem pewna scenę z kultowego filmu *Rejs*, to z nowych, premierowych i awangardowych utworów ludzie najchętniej słuchają tych dobrze już im znanych i lubianych kawałków ...

O bardzo głośnej superciszy słów kilka już było, pora na słowo „między".

In Between to tytuł multimedialnego projektu grupy wrocławskich artystów, zaprezentowanego w jednej z hal legendarnej wrocławskiej Wytwórni Filmów Fabularnych, przemianowanej teraz na Centrum Elektronicznych Technik Audiowizualnych. Często zwracam uwagę na fakt, że muzyki słucha się wszystkimi zmysłami. Dzieje się tak głównie

wtedy, gdy organizatorzy koncertów „zapominają" o właściwym nagłośnieniu, odpowiedniej scenografii, a artyści o odpowiedniej konstrukcji wydarzenia, jego podparciu elementami słownymi... Większość tych składowych obecna była w spektaklu **Cezarego Duchnowskiego, Pawła Romańczuka, Kostasa Georgakopulosa, Justyny Skoczek** i autora wizualizacji, **Macieja Walczaka**. Nic nowego nie bierze się z próżni, wszyscy korzystają w sposób mniej lub bardziej świadomy z dorobku przeszłości. Tak było i w tym przypadku. Bardzo nowoczesne w brzmieniu partie, wykonywane na specjalnie w tym celu skonstruowanych machinach dźwiękowych, miały swoje klasyczne zapisy nutowe, a cały projekt zaczynał się i kończył dźwiękami jak najbardziej klasycznego (aczkolwiek jednak odrobinę spreparowanego) czarnego fortepianu.

The Nest, fot. Marcin Wilkowski

Bezpośrednio po tym wydarzeniu pojawiło się ostatnie słowo tytułowe mojej opowieści. W tej samej hali po krótkiej przerwie zagrała formacja **Fire!** – ikona klastycznego projektu pod wodzą **Matsa Gustaffsona**. Z pomoca klasycznego zestawu instrumentalnego: piana Fendera i kultowych organów Farfisa (Niemen – sic!), gitary basowej, perkusji, saksofonu i zjawiskowej wokalizy oraz podstawowego zestawu elektronicznych „kręciołków", skonstruowano w mainstreamowy niemal sposób miksturę dźwięków, w którą wtopiono rozbite na czynniki pierwsze elementy takich stylistyk, jak: freejazz, minimalizm, improv, punk, noise, czy nawet fragmentaryczne szczątki Komedowej kołysanki *Sleep Safe and Warm*...

Ogromną pomocą w słuchaniu takiej nowoczesnej, wielokrotnie zapętlonej i zakręconej muzyki było dla mnie fotograficzne dokumentowanie warsztatów na festiwalu Musica Electronica Nova. Wydaje mi się, że taka działalność edukacyjna przydałaby się i na Avant Art Festival, bowiem spotkałem się z totalnym nierozumieniem takiej twórczości, również pośród miłośników muzyki, ale z zupełnie in-

>

The Nest, fot. Marcin Wilkowski

nych rejonów gatunkowych.

Swoją wędrówkę po Avant Art zakończyłem na Dworcu Świebodzkim, gdzie podejmowane są spektakularne próby kulturalnej aktywizacji martwej przestrzeni o kolejowym rodowodzie. Była to moja końcowa stacja. Bardziej spotkanie towarzyskie, niż słuchanie muzyki.

Jak pisałem Avant Art Festival roku 2014 to jedenaście dni, 22 koncerty, jedenaście filmów. Dawka niemażle śmiertelna, gdyby miała być skonsumowana w całości. Przyjąłem więc zasadę cesarzy rzymskich i próbowałem wszystkiego po trochu. Widziałem jeden film, przejmujący *Punk Singer*, zaliczyłem disco na cicho, jeden arcygłośny koncert supercichej grupy, włączyłem się niespodziewanie, bardzo emocjonalnie, w multimedialny fascynujący projekt, wysłuchałem zespołu saksofonisty kojarzonego do tej pory przeze mnie głównie jazzowo, dałem się wciągnąć w imprezę bardzo klubową.

Festiwal był długi. Ciekawe, czy znalazł się ktoś, kto zaliczył wszystkie albo przynajmniej większość koncertów i filmów? Mnie wydawało się to niewykonalne i szkodliwe przy takim poziomie głośności większości wydarzeń. Z drugiej strony mogłem wykorzystać fakt długości festiwalu, i uczestniczyć w jego części przypadającej na mój wolny czas. Dużym zaskoczeniem była dla mnie frekwencja. To dobry prognostyk dla organizatorów i sygnał dla pozostałych, że niedrogi karnet na wszystkie koncerty (125 zł) może być sporą zachętą. Podobała mi się też idea poruszenia różnych przestrzeni w mieście oraz fakt, że to kolejny festiwal, któremu towarzyszą filmy okołomuzyczne i muzyczne.

Organizatorom radziłbym pochylić się nad europejską normą głośności koncertów w pomieszczeniach zamkniętych i stanowczego jej egzekwowania. Po przekroczeniu 90 decybeli słuchanie przestaje być przyjemnością i ociera się o ból.

fot. Adam Benek

Eksperyment psychologiczny na perkusję, skrzypce, elektronikę i różne odgłosy

Ryszard Skrzypiec
ryszardskrzypiec@gmail.com

Gliwice, Śląski Jazz Club, 16 października 2014 r.

W ramach realizowanego od kilkunastu lat cyklu Czwartek Jazzowy z Gwiazdą na scenie gliwickiego Śląskiego Jazz Clubu zaprezentował się duet w składzie: perkusista **Rafał Gorzycki** i skrzypek **Sebastian Gruchot**. Choć może, uwzględniając głos Freuda i zapętlone na laptopie skrzypce, w rzeczywistości wystąpiło trio.

Muzycy w trakcie trwającego nieco ponad godzinę koncertu zaprezentowali materiał z płyty *Experimental Psychology* (wydanej w ubiegłym roku przez wydawnictwo For Tune), czyli siedem muzycznych metod („metod"), kompozycję *Zdumienie I* oraz na bis – który jak sami twierdzą za każdy razem jest dla nich sporym wyzwaniem – tytułową kompozycję *Experimental Psychology*. Co ciekawe, kompozycja „nie weszła na płytę", co właściwie należy uznać za dowód na powodzenie eksperymentu.

>

Sebastian Gruchot

fot. Adam Benek

Rafał Gorzycki

Muzyka duetu charakteryzuje się zróżnicowanymi klimatami: od „brutalnej" metody biurowej (*Office Metod*) po transową metodę długoterminową (*Long Term Metod*), które to kompozycje sąsiadują ze sobą na płycie i na koncercie. Jednak, pomimo formalnie nadanych utworom tytułów, słuchacz powinien tym kompozycjom i sekwencjom dźwięków nadać własne znaczenia. Warto zdobyć się na ten wysiłek.

Właściwie to muzyka na preparowane instrumenty. Eksperymenty z dźwiękiem i jego barwą to nie tylko domena skrzypka i laptopa, ale też perkusisty, który wykorzystywał znany sobie arsenał środków wyrazu. Elementem performansu są także zapowiedzi czy dźwięki przygotowań do odegrania kolejnych części – preparowanie i strojenie instrumentów – czego muzycy chyba nie przewidywali nagrywając płytę.

Wbrew obawom organizatorów, którym za odważną decyzję o zaproszeniu do Clubu duetu z takim programem należą się słowa uznania, nie był to jeden z serii „najmniejszych koncertów świata". Na wstępie Rafał Gorzycki uspokoił słuchaczy, że muzyka, którą zamierzają zaprezentować, choć eksperymentalna i zmuszająca do wysiłku, nie jest hermetyczna, zaś koncert podsumował stwierdzeniem: „Strach ma wielkie oczy".

fot. Marta Ignatowicz-Sołtys

Peter Evans i Ron Stabinsky

Peter Evans Quintet oraz Samuel Blaser Trio

Warszawa, Pardon, To Tu, 9 i 13 października 2014 r.

Piotr Wojdat
piotr.wojdat@radioojazz.fm

Ken Vandermark, Marc Ribot, Satoko Fuji, Rob Mazurek, Peter Brötzmann, Chad Taylor... – czy taka wyliczanka nazwisk państwu imponuje? Jestem przekonany, że znacznej części czytelników miesięcznika JazzPRESS na pewno tak. Jeśli dodać do tego, że wszystkich wymienionych przeze mnie muzyków można usłyszeć w ciągu jednego miesiąca na tej samej scenie, to chyba się zgodzimy, że trzeba powoli zbierać szczękę z podłogi. Mówiąc krótko: Pardon, To Tu ponownie nas zaskakuje programowym rozmachem. Najpierw podzielę się jednak swoimi wrażeniami z dwóch październikowych koncertów, jakie miały

>

Tom Blancart

Jim Black

fot. Marta Ignatowicz-Sołtys

miejsce w popularnej klubokawiarni zlokalizowanej na warszawskim Placu Grzybowskim.

Aby zachować chronologię zdarzeń, zaczniemy od występu kwintetu nowojorskiego trębacza **Petera Evansa**. Znamy go z Mostly Other People Do The Killing (właśnie nagrali na nowo... *Kind Of Blue* Milesa Davisa!), solowych poczynań, własnego kwartetu oraz współpracy z plejadą artystów spod znaku impro jazzu: Mary Halvorson, Matsem Gustafssonem, Agustí Fernándezem czy Natem Wooley'em. W 2011 roku wydał znakomite *Ghosts*, nad którym rozpływałem się swego czasu na innych łamach. I właśnie ta płyta, nagrana w kwintecie, stała się przyczynkiem do powstania zespołu, którego muzykę usłyszeliśmy w drugi październikowy czwartek w Warszawie.

Peter Evans wraz z pianistą Ronem Stabinskym, perkusistą **Jimem Blackiem**, basistą **Tomem Blancartem** oraz specem od elektroniki **Samem Plutą** skupili się jednak na nowym materiale – świeżo wydanej płycie *Destination: Void*. Kto nie słuchał albumu przed koncertem, mógł czuć się zaskoczony. Oto bowiem występ Petera Evansa ukazał dwa różne oblicza jego kwintetu. Pierwszą część setu zdominowało intensywne nagromadzenie dźwięków, dublowanych lub modyfikowanych przez Sama Plutę. Dialogi muzyków tworzyły skomplikowaną pajęczynę powiązań. Fascynującą, to prawda. Niekiedy jednak nieco zagmatwaną. Wydawać się mogło nawet, że cała narracja, którą zespół buduje, rozleci się niczym domek z kart. To były jednak tylko pozory. Nie od dziś wiadomo, że Peter Evans jest nie tylko znakomitym instrumentalistą, ale też wspaniale operuje muzycz-

fot. Piotr Gruchała

Samuel Blaser, Peter Bruun, Marc Ducret

nym żartem. A gdy u boku ma niezawodnego Jima Blacka, wraz z którym stanowił najsilniejsze ogniwo zespołu, to można być spokojnym o to, że i tak wyjdzie z każdej opresji... nietknięty.

Kiedy wydawało się, że cały koncert będzie oparty na narastających kaskadach dźwięków, nastąpiło wyciszenie. Peter Evans zapowiedział kolejny, bardzo rozciągnięty w czasie utwór. Zadedykował go Alice Coltrane i wprowadził słuchaczy w zupełnie inny świat. Od tej chwili na scenie zaczął królować trans, minimalizm i kameralistyka. Niezorientowany odbiorca mógł odnieść wrażenie, że na scenie pojawił się nowy zespół.

Tymczasem inna grupa zawitała do Pardon, To Tu, ale dopiero kilka dni później. O ile koncert kwintetu Petera Evansa zgromadził bardzo liczną publikę, o tyle występ tria **Samuela Blasera** nie cieszył się już takim zainteresowaniem. Plusem tej sytuacji były lepsze warunki do słuchania muzyki na żywo. W czwartkowy wieczór remedium na ścisk i duchotę był dla mnie... wiatrak. Tym razem nie było trudno o miejsca siedzące, tłumów nie uświadczono, więc i wentylatory mogły pójść w odstawkę. Jak w tych warunkach zabrzmiał szwajcarski puzonista wraz z zespołem? Naprawdę ciekawie. Zwłaszcza, że bohaterem wieczoru nie był ani lider, ani gitarzysta **Marc Ducret.** Oni po prostu zagrali swoje i po raz kolejny potwierdzili, że mają niepowtarzalny styl. A do tego nie zapominają o tym, co najważniejsze, czyli o brzmieniu całego zespołu. Niemniej jednak to perkusista **Peter Bruun,** chcąc nie chcąc, skradł kolegom show. Jego niezwykle skupiona i czujna gra oraz paleta dźwięków, jaką dysponuje, zrobiła ogromne wrażenie.

fot. Marcin Oliva Soto

Sherman Irby & MMT

Różne barwy jazzu

XIII Międzynarodowy Krokus Jazz Festival 2014

Andrzej Patlewicz
redpat@interia.pl

Jelenia Góra, 24–26 października 2014 r.

Tegoroczna edycja Krokus Jazz Festival była pod kilkoma względami pierwsza w swojej 13-letniej historii. Pierwszy raz wystartowały, w zaprzyjaźnionej z festiwalem Szklarskiej Porębie, jazzowe projekcje filmowe z udziałem **Tria Witolda Janiaka**, z programem Cinema Meets Jazz oraz jazzowe koncerty z udziałem **Big–O–Band'u** z Niemiec. Po raz pierwszy też odbyły się organizowane przez Jeleniogórskie Centrum Kultury, przy współudziale Alternativa Pro Kulturu z Trutnova, występy czeskiego zespołu Swing Septet grającego jazz tradycyjny. Udział czeskich muzyków można było podziwiać dodatkowo w części galerii hipermarketu Tesco, gdzie po raz pierwszy była umiejscowiona scena festiwalowa i gdzie po raz pierwszy odbiór jazzu tradycyjnego z udziałem naszych sąsiadów z Południa był wręcz entuzjastycznie przyjęty. Po raz pierwszy festiwal miał też swoją internetową telewizję (bezpośrednie relacje z warsztatów, przygotowań i koncertów kon-

kursowych można było obejrzeć na żywo w sieci TV Strimeo).

Pierwszy dzień festiwalowy otworzył będący na ustach całej jazzowej Polski, znakomity pianista **Włodek Pawlik** – pierwszy polski jazzman uhonorowany prestiżową nagrodą Grammy. Nagroda Grammy zwróciła uwagę na tego fantastycznego pianistę, który obecny jest na polskiej scenie jazzowej od ponad 20 lat. Oprócz wyróżnionego nagrodą Grammy albumu *Night in Calisia*, Włodek Pawlik skomponował m.in. muzykę do filmu *Rewers*, za którą otrzymał nagrodę filmową Orły 2010. Zdobył Fryderyka 2005 za misterium *Stabat Mater*, nagrodę TVP Kultura 2006 za album *Anhelli* a ostatnio został laureatem Koryfeusza Muzyki Polskiej 2014 w kategorii Osobowość Roku. Te zasłużone nagrody miały pośrednio wpływ na przebieg koncertu. Wszyscy oczekiwali nagrodzonego programu *Night In Calisia* w wersji akustycznej, który tak szumnie reklamowano. Przebieg koncertu był jednak zróżnicowany, pianista zaprezentował utwory ze swoich czterech ostatnich albumów z motywami napisanymi do filmu *Rewers*. W kulminacyjnej części posypały się tak długo oczekiwane kompozycje z tytułowym *Night In Calisia* na czele. Kontrabasista **Paweł Pańta** zademonstrował, w mocniejszych momentach, swoją sprawną grę na gitarze basowej, jednak powroty do jazzowego kontrabasu bardziej poruszały widownię. Znakomita gra **Czarka Konrada** na bębnach jeszcze bardziej potęgowała emocje. Niespełna dwugodzinny koncert publiczność nagrodziła muzyków olbrzymimi brawami. Późno wieczorny jazzowy koncert życzeń dopełnił kwartet **Pe–Ga–Po–Fo** z Krakowa. To laureaci ubiegłorocznego konkursu Powiew Młodego Jazzu, którzy przez pełny rok nabrali pewności siebie. Przygotowali bogaty program oparty zarówno na standardach, jak również na własnych kompozycjach, które znajdą się na debiutanckiej płycie zespołu, która niebawem ukaże się nakładem For Tune. Warto wyróżnić fantastyczną grę dwóch muzyków, o których być może jazzowy świat usłyszy jeszcze głośniej: saksofonistę **Sławomira Pezdę** oraz pianistę **Mateusza Gawędę**.

Drugiego dnia festiwalu w klimat pełen elegancji wprowadziła **Saskia Laroo** wraz z pianistą **Warrenem Byrd'em**. Holenderska trębaczka nazywana Lady Miles Davis, swobodnie porusza się w różnych gatunkach i stylistykach, od akustycznego straight-ahead jazzu poprzez, cool, dixie, bebop, free, elektryczny fusion i acid jazz; nie omija rocka i bluesa, sięga po muzykę klubową, hip-hop, drum'n bass oraz world music, wspaniale odnajduje się w modnym smooth jazzie.

Ta olbrzymia dawka nowoczesnego jazzu z davisowskimi dmuchnięciami trąbki Saski Laroo była jedynie częścią jej dwugodzinnego koncertu. Jak z rękawa obfitości sypały się utwory z jej bogatej dyskografii począwszy od *Ya Know How We Do* poprzez *Jazzn' Jamz*, *China Swing*, *Jazz Party*, *Visible Muse*, *Beyond the Flaw*, *Collaboration*, *Pretty Room*. W zgrabny i jednocześnie urokliwy sposób zarekomendowali swój powrót do jazzowej klasyki utworem będącym kompozycją samej Saskia Laroo – *Courtesy to Coltrane*, jak również do czysto jazzowych

>

Włodek Pawlik Trio,

Saskia Laroo z zespołem, fot. Marcin Oliva Soto

standardów: Theloniousa Monka *Round Midnight* czy davisowskiego *The Theme* i *Shout*. Oba utwory nasiąknięte klasyką zostały podane w zupełnie inny sposób, z wtrętami pochodzącego z Ghany rapera **Nana Barimaha**, znanego jako MC Plantoma, którego współkompozycję *Funky Roads* można było usłyszeć w połowie koncertu. Ostatnim akcentem występu był powrót do tytułowego tematu z płyty *Really Jazzy* osadzonej w klimacie Us3 oraz do *Africa Dancin'*, z bardzo wyraźnie uchwyconymi motywami afrykańskich pieśni ludowych.

Trzeci i zarazem ostatni dzień festiwalu należał do kwartetu amerykańskiego saksofonisty z Alabamy **Shermana Irby'ego**. Nie bez powodu mówi się o nim, że to wielki talent jazzowego saksofonu. Grający w stylistyce Juliana „Connonballa" Adderleya przez trzy lata (1997–2000) grał z gigantem trąbki Roy'em Hargrovem. Przez długie lata był związany z Lincoln Center Wyntona Marsalisa, z którym wiele lat temu po raz pierwszy przyjechał do Polski. Tym razem jego kwartet tworzyli znakomicie uzupełniający się na estradzie: kontrabasista **Marco Marzola**, perkusista **Darrel Green** oraz pianista **James Hurt**. Ekspresja tego ostatniego muzyka wychodziła poza ramy kwartetu osadzonego w klimacie straight ahead. Sherman Irby znakomicie czuje się w balladach, ale też potrafił zagrać długie saksofonowe sola kończące się codą. Zarówno w *Bohema After Dark* jak i w *Laura's Love Song*, *The Nearness of You*, *Inner Urge* czy *Ardesia* wyraźnie było słychać jak buduje nastrój. Część tych kompozycji pochodziło z udanej koncertowej płyty *Live At The Otto Club* wydanej w 2009 roku. Śmiało można zaryzykować, iż koncert Shermana Irby'ego to był wielki saksofonowy show pełen spektakularnych popisów lidera jak i pozostałych muzyków, wśród których prym wiódł zdecydowanie pianista James Hurt.

Ale nie tylko na tych wielkich gwiazdach bazował tegoroczny festiwal. Szczególnie ważną rolę odgrywa od 13 lat Międzynarodowy Konkurs Młodych Zespołów Jazzowych pod nazwą Powiew Młodego Jazzu. Przez dwa dni (25–26 października) przewinęło się przez główną scenę 15 zespołów. Poza polską obsadą pojawili się również muzycy z Czech. Zespoły występujące w konkursie konkurowały o laur w postaci Złotego Krokusa głównej nagrody festiwalu. Grand Prix zdobyła formacja z Gdańska – **Kamil Piotrowicz Quintet**, na drugim miejscu uplasowała się grupa z Czech **Ostrich Quartet** a trzecią lokatę otrzymał **Weezdob Collective** z Poznania. Jury nagrodziło także ośmiu muzyków nagrodami indywidualnymi, byli to: pianistka **Agnieszka Derlak**, perkusista **Grzegorz Masłowski**, saksofonista tenorowy **Tomasz Wendt**, skrzypek **Bartosz Dworak**, perkusista **Michał Wierzgoń**, kontrabasista **Damian Kostka**, wokalistka **Dorota Zygadło** oraz gitarzysta **Szymon Mika**.

Powiew Młodego Jazzu, drugie miejsce: Ostrich Quartet

Trzecie miejsce: Weezdob Collective, fot. Marcin Oliva Soto

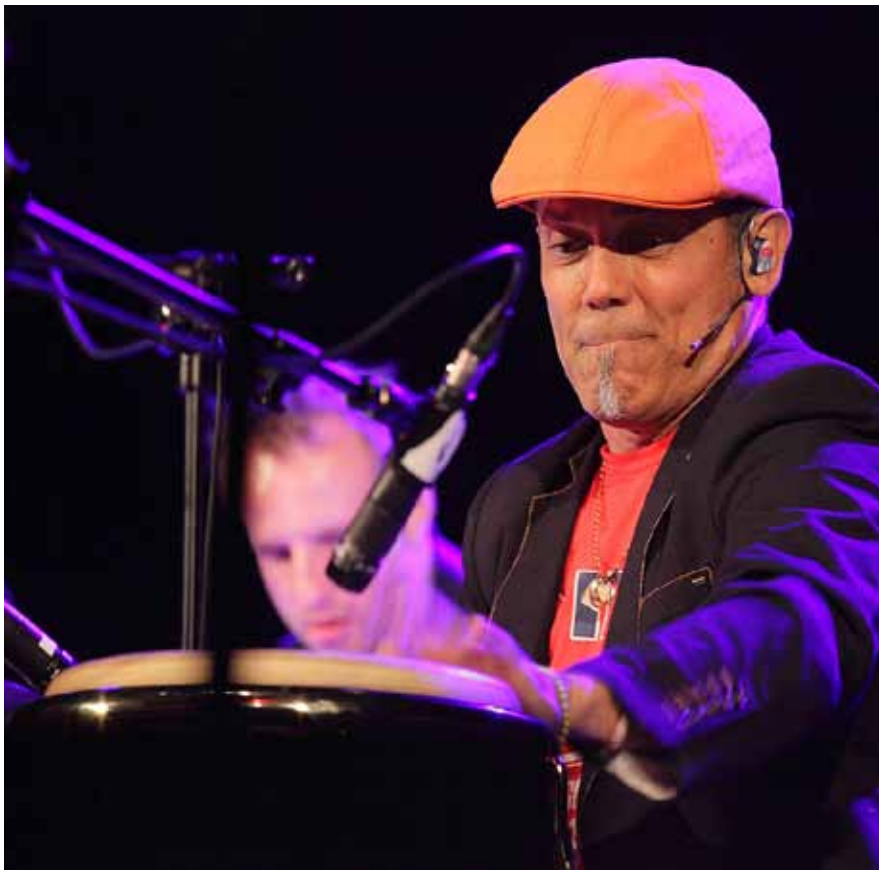
Niezapomniane wrażenia pozostawili po swoich sobotnio-niedzielnych klubowo-festiwalowych koncertach **Jorgos Skolias & Oleś Brothers** z programem Sefardix oraz krakowski **New Bone.** Ten ostatni zespół to odkrycie ostatnich lat, wzmocnione przez pianistę Dominika Wanię, laureata trzech Fryderyków. Atrakcją koncertów klubowych były też nocne jam sessions z udziałem Saskii Laroo, Warrena Byrda, którzy bez wahania znaleźli chwilę, chęci i czas, aby pojammować na estradzie klubu Kwadrat w towarzystwie młodych muzyków startujących w konkursie.

Dodatkową atrakcją festiwalu była interesująca wystawa fotograficzna pod nazwą Twarze Jazzu – ciąg dalszy czeskiego fotografika jazzowego **Patricka Marka** – pomysłodawcy i organizatora Międzynarodowego Konkursu Fotografii Jazzowej World Jazz Photo, organizowanego w Trutnovie, w ramach festiwalu Jazzinec.

>

fot. Piotr Fagasiewicz

Luis Nubiola



Jose Torres

Adi Jazz Festival – część druga

Krzysztof Komorek
donos_kulturalny@wp.pl

Teatr Muzyczny w Łodzi, 25 października 2014 r.

Finałowa odsłona festiwalu Adi Jazz 2014 rozpoczęła się występem zespołu **Bogdana Grada**. Po tym łódzkim zespole na scenie pojawiły się kolejne gwiazdy drugiej odsłony tegorocznej edycji imprezy. Jako pierwszy zaprezentował się publiczności kwartet **Luisa Nubioli**. Kubańsko-polski skład zespołu sugerował odbiorcom, że będą mieli do czynienia z jazzem latynoskim. Tymczasem już pierwsze dźwięki okazały się niespodzianką i to na wysokim poziomie. Świetnie zgrani i uzupełniający się muzycy zaprezentowali nam solidną dawkę muzyki mainstreamowej, lekko jedynie doprawionej rytmami kubańskimi. Saksofon Luisa Nubioli brzmiał silnie i stanowczo. Lider zespołu był także kompozytorem większości zaprezentowanych utworów. Nubiola nie zdominował jednak koncertu, pozwalając zaprezentować się kolegom z zespołu. Pochwały należą się grającemu na fortepianie **Woj-**

fot. Piotr Fagasiewicz

Andrzej Olejniczak

ciechowi Olszewskiemu, którego granie przywodziło mi niekiedy na myśl Gonzalo Rubalcabę. Znakomicie pokazała się sekcja rytmiczna z **Marcinem Chenczke** na basie i **Krzysztofem Szmańdą** na bębnach. Wreszcie – *last but not least* – **Jose Torres**, który dyskretnie wspierał kolegów, a dwa ostatnie utwory, zagrane już całkowicie w rytmach latynoskich, poprzedził długim porywającym solowym występem.

Drugi koncert tego wieczoru to **String Connection**. Tym razem ze **Zbigniewem Wromblem** na basie. Koncert poniekąd jubileuszowy, odbywał się bowiem w wigilię urodzin **Krzesimira Dębskiego,** co uczczone zostało odegraniem i chóralnym odśpiewaniem standardu *Sto lat*. Krzesimir Dębski ubarwiał występ swoją konferansjerką, żartując nieco z metryk członków zespołu. Koncert zagrany był jednak z iście młodzieńcza energią. Kompozycje pochodzące z początków istnienia zespołu zabrzmiały bardzo świeżo. Ogromna w tym zasługa samych muzyków: niespożytej energii Krzesimira Dębskiego, znakomitego jak zwykle **Andrzeja Olejniczaka**, sekcji **Wrombel – Przybyłowicz** oraz **Janusza Skowrona.** To była klasa mistrzowska.

Finał finałów to występ zespołu **Bartosza Hadały** z gościnnym udziałem **Randy'ego Breckera**. Kwartet uzupełniali Paweł Dobrowolski i Andrzej Święs. Muzycy zagrali utwory z płyty pianisty zatytułowanej *The Runner Up*. Naprawdę dobra muzyka, znakomici instrumentaliści, no i Randy Brecker... Wydawałoby się, że to wszystko stanowić będzie clou

>

fot. Piotr Fagasiewicz

Randy Brecker

tegorocznego festiwalu. W mojej ocenie tak się jednak nie stało i to zupełnie nie z winy muzyków. To oczywiście moje subiektywne odczucia, ale ten niezły skądinąd występ odebrałem bez większego emocjonalnego zaangażowania. Muszę tu z żalem wrzucić kamyczek do ogródka organizatorów. Po ponad czterech godzinach na widowni trudno jest bowiem powstrzymać znużenie i nie mieć przytłumionej percepcji. Nawet bardzo dobry koncert oraz udział gwiazdy pokroju Randy'ego Breckera nie był w stanie powstrzymać części publiczności od opuszczenia sali, nawet jeszcze przed rozpoczęciem ostatniej odsłony imprezy. Wydaje się, że trzy krótsze bądź dwa dłuższe koncerty jednego wieczora to maksimum, które gwarantuje, że nie dozna się uczucia przesytu. Moje odczucia pogłębia fakt, że bez żalu można było zrezygnować z pierwszego występu, który znacznie odstawał poziomem do pozostałych prezentacji tego wieczoru. Szkoda wysiłku i zaangażowania muzyków, które w moim przekonaniu zostały zmarnowane. Pozwalam sobie poddać to pod rozwagę organizatorów przed kolejną edycją Adi Jazz Festival, która – mam nadzieję – w kolejnym roku zagości w Łodzi z równie interesującym programem.

fot. Marta Ignatowicz-Sołtys

Kwintet Tomasza Stańki

Jazzowe otwarcie w Muzeum Historii Żydów Polskich

Warszawa, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, 28-30 października 2014 r..

Marta Ignatowicz-Sołtys
marta@martaignatowicz.com

28 października, w tysięczną rocznicę obecności kultury żydowskiej na polskich ziemiach, w Warszawie zostało otwarte Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN. Oficjalnym uroczystościom towarzyszyły koncerty, wśród których nie zabrakło dobrej muzyki, szczególnie tej improwizowanej.

Prapremiera suity **Tomasza Stańki** *Polin* na kwintet jazzowy, współtworzony przez amerykańskich muzyków **Raviego Coltrane'a**, **Davida Virellesa**, **Dezrona Douglasa** i **Kusha Abaday'a**, uświetniła we wtorek widowisko *Gramy OTWARCIE!* z okazji inauguracji wystawy stałej. Choć pięcioczęściowa suita Polin została napisana przez trębacza na zamówienie muzeum, przeplatały się w niej motywy z dotychczasowej twórczości Stańki.

>

Samej improwizacji nie zabrakło również w gmachu muzeum, mocno obwarowanym, przed niepożądanymi gośćmi, przez ochronę i liczne zabezpieczenia. Po raz pierwszy w życiu usłyszałam tam, że nie mogę wnieść na koncert aparatu. Nie pomógł mi nawet fakt, że jestem fotoreporterem, a przyznaną mi dużo wcześniej akredytację zdobiła dumnie naklejka – i co za tym idzie pewnie akceptacja – samego Biura Ochrony Rządu. Jak widać, JazzPRESS i tam, gdzie wszystko od linijki, zdoła improwizować, wyciągając słusznie zawzięcie strzeżone dźwięki.

Mikołaj Trzaska, Michał Górczyński

Następny dzień brzmiał przy rytmie i melodiach **Irchy** – kwartetu klarnetowego **Mikołaja Trzaski**. Spotkanie z czterema klarnecistami, uchodzącymi dziś za najważniejszych na polskiej scenie improwizowanej, było doświadczeniem o tyle bogatym, że na wskroś przeniknięty tradycją muzyki chasydzkiej. Improwizacje Mikołaja Trzaski, **Michała Górczyńskiego**, **Pawła Szamburskiego** i **Wacława Zimpla** zataczały koło w przestrzeni każdego solisty, jednocześnie uczestnika dialogu i chóru, ról jakie każdy z nich kolejno na siebie przyjmował. Nie powiem nic na wyrost, jeśli pozwolę sobie nazwać kwartet Irchy najlepszą muzyczną wystawą tymczasową muzeum, w ramach wertykalnego zgłębiania korzeni żydowskich, z jednocześnie bardzo świeżym powiewem współczesnej muzyki improwizowanej.

30 października wystąpił **Adam Bałdych** z **Yaronem Hermanem**. Ten koncert traktuję jako muzyczny finał i swoistą wisienkę na torcie i to nie tylko dlatego, że odbył się w ostatni dzień obchodów uroczystego otwarcia muzeum. W składzie minimalnym, z geniuszem ponad miarę, mocno jednak temperowanym umiejętnym dawkowaniem smaków w taki

fot. Marta Ignatowicz-Sołtys

Ircha

fot. Marta Ignatowicz-Sołtys

sposób, by słuchacz był nieustannie głodny, Bałdych przeprowadził nas przez swoją tradycję i drogę do własnej muzycznej wolności. Za każdym razem, kiedy uczestniczę w jego koncercie, zachwyca mnie świeżość brzmienia i fakt, że muzyczne kształcenie nie zdołało go zepsuć. Proszę mi uwierzyć, to niesamowita umiejętność. Bo choć za skrzypcami w jazzie szczególnie nie przepadam, Adam jest niesamowitym wyjątkiem w tej mojej uparcie przyjętej regule. Długi dźwięk, nawet jeśli ten sam, za każdym pociągnięciem smyczka brzmi inaczej; w jego głosie jest prawda i tak mało spotykany piach, który w instrumentalnym oddechu zdarza się zazwyczaj muzykom nieskalanym żadnym wykształceniem, skąpanym za to obficie życiowym doświadczeniem, niełatwą prozą egzystencji i przedkładaniem spotkań z muzycznymi mentorami nad pulpit i salkę do ćwiczeń. A on jest przecież na to wszystko jeszcze za młody! Hermanowi zaś w byciu moim ulubionym polskim pianistą przeszkadza chyba jedynie to, że jest izraelskim muzykiem, mieszkającym na dodatek we Francji. Blisko mi z nim do Jarretta – i nie mam wcale na myśli wokalnych zaśpiewów podczas improwizacji. Szczególnie ujął mnie podczas solo w Legendzie, choć tyle razy ją słyszałam i byłam pewna, że znam ją na pamięć, a więc jestem emocjonalnie bezpieczna, jednak połamał moją wrażliwość na kawałki. Nie wiem, czy są jakieś konkretne wydarzenia, które pomogły mu zbudować improwizację pełną tak wyrazistych pęknięć i wewnętrznego rozdarcia. Wiem natomiast, że nie ma znaczenia, po jaki repertuar panowie sięgną (podczas koncertu słyszeliśmy również kompozycje Seiferta i Komedy). W ich wydaniu nawet Quo Vadis to już nie Seifert według Bałdycha. Nie, to już Bałdych. Nowa tradycja, o której, głosem młodego pokolenia, zechcieli opowiedzieć podczas październikowego koncertu i na swojej płycie.

>

Łukasz Ojdana

Maciej Garbowski

fot. Marta Ignatowicz-Sołtys

Premiera nadchodzącej Aury

Wojciech Sobczak-Wojeński
wsimply@o2.pl

Warszawa, Studio Koncertowe Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego, 17 października 2014 r.

Aura 17 października była na tyle nieprzyjemna, że aż żal było wyściubiać nos z domu. Warto jednak było zadać sobie ten trud i zmierzyć się z urokami jesiennego, warszawskiego wieczoru, by udać się do Studia Koncertowego Polskiego Radia. Asumptem do tej wyprawy była premiera nowego materiału tria RGG, nadchodzącej płyty *Aura*.

Kojące ze wszech miar, drewniane, intymnie oświetlone wnętrze Studia wydaje się idealnym otoczeniem dla muzyki zespołu, który raczy kameralne grono słuchaczy delikatną, oniryczną introdukcją. Chwilę później zaczyna się to, co determinuje dalszy przebieg koncertu. **Krzysztof Gradziuk** na różne sposoby wydobywa ze swej perkusji wszelkie możliwe dźwięki – szmery,

stukania, pukania, szelesty, skrobania, chroboty i inne. Zabieg zaiste ciekawy, budujący napięcie i przyćmiewający plamy dźwiękowe fortepianu **Łukasza Ojdany** i kontrabasu **Macieja Grabowskiego**.

Muzyka podąża w nieznanym słuchaczom (a może i muzykom?) kierunku, zwalniając, wyciszając się, żeby potem „znów jak fala wyplusnąć". Dźwiękowy galimatias przerywa temat kolejnego (a może tego samego) utworu, wykonany w oktawach na fortepianie. Zespół na krótką chwilę poddaje się bardziej zaaranżowanemu graniu, w którym słychać echa dokonań różnych trzyosobowych składów Chicka Corei po to, aby za moment znów pozwolić perkusyjnym eksperymentom zdominować całość. W momencie gdy słuchacz spodziewa się ciągu dalszego, utwór kończy się, pozostawiając niedosyt, który ma zrekompensować dźwiękowa impresja *à la* muzyka morskich głębin. Ogólnie rzecz ujmując, od początku koncertu z muzyki wyłaniają się szczątki, echa, cytaty tematów, które nikną, pozostawiając słuchacza w dezorientacji. Powoduje to, że ten może mieć trudności z podążaniem za muzykami w ich przedziwnej podróży muzycznej.

Po 30 minutach następuje wyraźne rozkręcenie się muzyków. Mocno nowoczesne post-bopowe granie,

Krzysztof Gradziuk

fot.Marta Ignatowicz-Sołtys

zmiany rytmów i smyczek śmigający po kontrabasie. Zerkam na widownię z ciekawością, jak inni przeżywają otaczające nas dźwięki. Kilka osób ma zamknięte oczy, mężczyzna za mną składa ręce i spogląda w górę (zaiste wszechmocna może być muzyka!), gdzieniegdzie przytulone pary poważnie spoglądają na scenę. Wszyscy czekamy na ciąg dalszy, który okazuje się niedługim, spokojnym, sakralnie brzmiącym, nostalgicznym utworem. Szczerze uwielbiam *Jazz på svenska* Johanssona, więc każdy utwór przypominający mi to osiągnięcie jest dla mnie chwilą czystej przyjemności.

Aby widownia zanadto się nie relaksowała, tym razem wszyscy trzej panowie z RGG serwują solidną dawkę dźwiękowych eksperymentów (które spokojnie można zestawić z utworem *Montevideo*

Pat Metheny Group). Perkusista gra smyczkiem po czynelach, nogą kopie wszelkie instrumentarium perkusyjne leżące na ziemi, basista generuje szereg ciekawych brzdąknięć ze swojego instrumentu, a pianista poczynia sobie na preparowanym fortepianie. Co ciekawe – ten ostatni w wyniku owej preparacji osiąga niezwykle ciekawe brzmienie i z czasem tworzy hipnotyzujący, niemal elektronicznie brzmiący loop. Początkowa fascynacja ulega jednak uczuciu znudzenia i irytacji. Pomiędzy seriami wyzwolonych, dźwiękowych impresji wyłaniają się pięknie brzmiące, spokojne akordy pianina, jak również mocniej zaaranżowane fragmenty. Na bis zespół wykonuje spokojną, wyciszającą kompozycję, dającą tak długo oczekiwane, romantyczne ukojenie – zarówno dla wspomnianych wcześniej par na widowni, jak i dla niektórych wybrednych krytyków.

Jeśli Czytelnik pozwoli, podzielę się kilkoma uwagami i spostrzeżeniami. Bardzo żałuję, że mimo fantastycznej akustyki, cechującej Studio przy ul. Modzelewskiego, tak słabo słyszalny był kontrabas – bo było z pewnością, czego posłuchać. Jestem też średnio przekonany do dramaturgii całego koncertu. Z jednej strony nieoczywiste narracje i brak wątków spajających całość mogą się podobać, z drugiej zaś strony najnowsza muzyka RGG w wielu miejscach sprawia wrażenie zanadto nieuporządkowanej, co niewątpliwie może drażnić. Zaaranżowanym fragmentom mógłbym zaś zarzucić zbytnią kalkulację i brak feelingu. Wrażenie jest o tyle uzasadnione, gdyż muzycy pozostawali w swej ekspresji scenicznej niezwykle powściągliwi. Trudno wręcz orzec, czy wykonywanie tej muzyki powodowało w nich jakiekolwiek emocje. Eksperymentalne solówki perkusisty kwitowali wyjątkowo beznamiętnym spojrzeniem. *Summa summarum* – brakowało emocji.

Żyjąc w epoce postmodernizmu, możemy powiedzieć, że wszystko już było. Wydobywanie różnorakich perkusyjnych eksperymentów-dźwięków – również. Wykorzystywanie takich patentów na zasadzie cytatów jest zupełnie w porządku, ale nie powinno, moim zdaniem, dominować nad całością. Tym bardziej że zespół, o którym mowa, od dawna włada swoim oryginalnym językiem, który inspiruje i intryguje zarazem.

Chciałbym w tym miejscu powiedzieć, że moim zadaniem jest jedynie zrelacjonowanie konkretnego koncertu. Moją intencją nie jest w żadnej mierze umniejszenie talentu muzyków, bo mocno im kibicuję – tym bardziej teraz, gdy zaczynają wydawać materiał w barwach prestiżowej wytwórni muzycznej. Na moje uwagi artyści mogą powiedzieć, że tak miało być – i OK. Nie muszą się tłumaczyć ze swoich pomysłów, tak jak i ja – z moich preferencji muzycznych i odczuć z 17 października. Taka jest nasza artystyczna i dziennikarska *licentia poetica*. W każdym razie, czekam z niecierpliwością na płytę i przypominam, że nagranie o takim samym tytule popełnił w 1985 roku Miles Davis. Niech więc to będzie dobry znak.

Aby dobra aura Was nie opuszczała, stylowi Panowie z RGG!

fot.Marcin Wilkowski

Marcin Wasilewski

Fortepian bez iskry życia

Milena Fabicka
milena.fabicja@gmail.com

Wrocław, Stary Klasztor, 14 października 2014 r.

Marcin Wasilewski Trio, wraz z saksofonistą **Joakimem Milderem**, wyruszył w październiku w trasę koncertową promującą album *Spark of Life (Iskra Życia)*. Na liście miast znalazł się Wrocław, gdzie w Starym Klasztorze można było posłuchać tej pięknej muzyki na żywo. Człowiek już tak chyba ma, że na koncertach jego odczucia też są podłączone do wzmacniacza: dwa razy więcej wzruszeń, zachwytów, uniesień, ale też... grymasów. Niestety czasami bywa, że trudne akustycznie wnętrze i niezatemperowany sprzęt mogą w znacznym stopniu wpłynąć na odbiór. Pod tym względem niestety Stary Klasztor sobie nie poradził.

O ile ciężko jest winić gotyckie sklepienie i kościelne mury za swoją wrodzoną pogłosowość i akustyczne nieokrzesanie, to rozstrojony fortepian jest raczej powodem, dla którego ktoś za niego odpowiedzialny pewnie płonął tego wieczoru ze wstydu. Marcin Wasilewski dwa razy podkreślił, że niestety w tym instrumencie iskry życia na pewno nie ma. Czy może być coś gorszego

>

Sławomir Kurkiewicz

Joakim Milder

fot. Marcin Wilkowski

dla artysty, gdy nie może w pełni wydobyć piękna swej muzyki? Może i sporo osób nawet nie zwróciłoby na to uwagi, na przykład ja, bo akurat siedziałam w takim miejscu, gdzie słychać było właściwie głównie perkusję. Uwielbiam oczywiście grę Michała Miśkiewicza, ale niestety kontrabas i fortepian zupełnie się gdzieś w tym wszystkim rozmyły.

A wielka szkoda, bo ten band daje zawsze świetne i bezbłędne koncerty, podczas których ma fajne, pełne energii brzmienie. To mógł być kolejny taki koncert, ale nie był. Nie mogę nie przywołać tutaj niedawnej sytuacji, kiedy to wiosną zespół występował w Firleju. Muzycy byli wtedy dosłownie dzień przed wejściem do studia nagraniowego z materiałem na *Spark of Life*. Zagrali, o ile mnie pamięć nie myli, *Message in the Bottle, Still, Largo i Actual Proof* oraz parę kompozycji nie mających wtedy jeszcze tytułu, wzbudzając tym samym ogromny apetyt na nadchodzący krążek. Cudownie to wtedy wybrzmiało, pozwoliło unieść się ponad chmury. Koncert promujący pozostawił raczej niedosyt. I nie chodzi mi o repertuar, bo zaprezentowany został prawie cały materiał z płyty (właściwie wszystkie kompozycje, oprócz *Austin*). Nie chodzi mi też o wykonanie, bo oczywiście panowie dali z siebie wszystko i zagrali to świetnie. Miło mnie zaskoczył Joakim Milder, który pokazał swoje – pozwolę sobie użyć takiego określenia – mniej „garbarkowe", bardziej charakterne oblicze. Szczególnie podczas partii improwizowanych potrafił pokazać pazur i pozwolił na chwilę zapomnieć o pogłosie i całej reszcie.

Niedosyt, o którym wspomniałam, wziął się stąd, że po przesłuchaniu płyty bardzo chciałam usłyszeć jej odsłonę koncertową, ale nie do końca mi się to udało. Może inne miasta będą miały więcej szczęścia niż Wrocław. A może Manfred Eicher wpadnie kiedyś na pomysł wydania płyty LIVE tego zespołu? Bardzo by mnie to ucieszyło, zresztą podejrzewam, że nie tylko mnie.

fot.fot. Piotr Banasik

Richard Bona – kameruński żywioł

Mery Zimny
maria.zimny@gmail.com

Kraków, Opera Krakowska, 20 października 2014 r.

Powszechnie uważa się, że poniedziałek to dzień zły, dla niektórych wręcz demoniczny. Po weekendowej swawoli budzik przypomina o obowiązkach, brutalnie wyciągając nas z łóżka. Jednak perspektywa miłego wieczoru może zdziałać cuda i sprawić, że niemiły dzień zleci szybciej. W poniedziałek 20 października przez cały dzień miałam w głowie wieczorne wyjście na koncert do Opery Krakowskiej.

Już sam początek wieczoru był zachęcający – wystarczyło, że usadowiłam się na swoim miejscu i zaczęła do mnie docierać płynąca z głośników muzyka. Dźwięki nieprzypadkowe i pochodzące z różnych stron świata, pozostające w związku z tym, co zaraz miało wydarzyć się na scenie. Wśród wielu wspaniałych głosów pojawił się też jeden charakterystyczny i tak dobrze mi znany – Diego El Cigala. Chwilę po tym, jak zakończył śpie-

>

fot.fot. Piotr Banasik

wać swoje tango, na scenę wszedł Marcin Kydryński zapowiadając gwiazdę wieczoru – muzyka, którego twórczość śledził począwszy od pierwszej płyty.

W burzy oklasków na scenę wkroczył wyczekiwany przez wszystkich Richard Bona wraz z zespołem. Od razu rozpoczął swój show, na początku spokojnie, kawałek po kawałku podgrzewając atmosferę na sali. Usłyszeliśmy nie tylko utwory z jego ostatniej płyty *Bonafied*, ale też mnóstwo starszych. To była mieszanka muzyki z całego świata, którą wokalista i basista tak umiejętnie łączy w swojej twórczości. Chwilami było spokojnie i nastrojowo, ale już następny kawałek rozpoczynał się wręcz z rockowym pazurem. Zgrabna mieszanka jazzu i soulu przechodziła w utwór inspirowany tangiem czy sambą, a Bona zachęcał wszystkich do tańca – i rzeczywiście, na niewielkim skrawku wolnej przestrzeni pojawiły się tańczące osoby. Podobnie na scenie swoją choreografię zaprezentował gitarzysta Adam Stoler, a wesołym podrygom przez cały koncert oddawał się trębacz Tatum Greenblatt. Obok Bony to oni mieli najwięcej możliwości do zaprezentowania krótkich solówek. Gitarzysta czasami serwował iście rockowe zagrywki, trębacz zaś grał z niesamowitą ekspresją i dbałością o dźwięk, czasami przekomarzając się z Boną. Trąbka w zespole była świetnym pomysłem, pasowała do każdego z utworów wzbogacając ich brzmienie.

Ze względu na płytę *Bonafied* spodziewałam się bardzo nastrojowego i spokojnego koncertu. Jakże się jednak myliłam! Richard Bona to wulkan energii, radości i taki też był koncert. Artysta co rusz zachęcał publiczność do wspólnej zabawy i włączania się do tego wszystkiego, co działo się na scenie. Uczył więc

fot.fot. Piotr Banasik

wszystkich śpiewać, w przerwach pomiędzy utworami zabawiał żartami i trzeba przyznać, że urodzony z niego kawalarz. Nie były to żarty wymuszone, Bona niczego nie udawał, sprawiał wrażenie szczerego i bardzo życzliwego. Dało się odczuć, że nie przyjechał do Krakowa tylko po to, by odhaczyć kolejny koncert na swojej długiej trasie, ale że chce podzielić się swoją muzyką, tym co dla niego znaczy i tym, co ze sobą niesie. Więcej śpiewał i to w tej roli wystąpił jako lider, natomiast jego gra była bardzo zespołowa, pozbawiona popisowych solówek, choć stać go na wiele. Artysta kilkakrotnie złożył ukłon w stronę gitarzysty, który zawsze go inspirował i którego słuchał od najmłodszych lat – Jaco Pastoriusa – grając jego utwory.

Prezentowana muzyka była bardzo komunikatywna i łatwa w odbiorze, dlatego tak szybko artyście udało się porwać całą publiczność. Pisząc to, wcale nie przesadzam, w pewnym momencie na jego zaproszenie wstała dosłownie cała sala, wszyscy bujali się w rytm muzyki, wiele osób tańczyło, wszyscy klaskali. Rozrzut wiekowy był ogromny, od dzieci, które z radością włączyły się do zabawy, po osoby starsze, które też tańczyły! Doprawdy, był to piękny widok. Wydaje mi się, że jest to najlepsze świadectwo muzyki Richarda Bony i poniedziałkowego koncertu. I choć można przypisać tej muzyce łatwość, prostotę, mainstreamowość, to w przypadku Richarda Bony wcale nie musi być to zarzut. Gdyby ludzie słuchali takiej muzyki na co dzień, zamiast całego dźwiękowego chłamu, którym jesteśmy atakowani, świat byłby zdecydowanie piękniejszy. Tak patetycznie kończąc dodam tylko, że wprawdzie koncert nie zmienił mojego życia, sposobu słuchania i patrzenia na muzykę, nie powalił mnie i nie zmiażdżył, za to wywołał uśmiech. Co też jest bardzo cenne.

fot.Kuba Majerczyk

Paweł Szamburski – artysta improwizujący, przede wszystkim na klarnecie, ale również chętnie wykorzystujący podczas swoich występów duży arsenał najróżniejszych innych instrumentów, nie tylko dętych. Doskonały przykład na skuteczne pokonywanie kolejnych szczebli warsztatowych sprawności, tylko dzięki własnej pasji i samozaparciu, bez poddawania się rygorom instytucjonalnego systemu edukacji muzycznej. Niemal od początku swojej muzycznej praktyki przekuwający na własną twórczość zdobywane kolejne umiejętności jako instrumentalista. Jak mało kto potrafi otwarcie przyznawać się do ograniczeń i opowiadać o tajnikach pracy. Po wielu latach gry w formacjach SzaZa, Horny Trees, Meritum, Tupika, Cukunft i Ircha, wydał debiutancką solową płytę *Ceratitits Capitata*, którą udało mu się wielu zaskoczyć.

Mój subiektywny odbiorca musi być trzymany na wędce

Piotr Wickowski
piotr.wickowski@radiojazz.fm

Piotr Wickowski: Uważasz się za człowieka religijnego?

Paweł Szamburski: Niezupełnie.

P.W.: A jednak twoja nowa płyta *Ceratitis Capitata* jest refleksją nad wielkimi religiami i ruchami religijnymi. Dlaczego wybrałeś taki temat?

P.Sz.: Kiedy zabierałem się do tej pracy, czułem bagaż profana. Jestem nim bardziej niż człowiekiem jakoś wyjątkowo uduchowionym czy osadzonym w konkretnych religiach lub tradycjach religijnych. Ale tak naprawdę ta płyta dotyka sfery muzyki, dźwięku, a nie ideologii, doktryn. Na tym się koncentrowałem pracując. Dla mnie ważna była tu po prostu muzyka chórów jednogłosowych. Ważne były również koncerty w świątyniach – często graliśmy w kościołach albo synagogach z kwartetem klarnetowym Ircha i z Cukunftem. Niedługo przed nagraniem tej płyty, w ogóle zanim pojawił się taki pomysł, miałem koncert z Marcinem Maseckim

>

w Bukareszcie, gdzie graliśmy na festiwalu Jazz in Church.

Obcowanie z kościelną akustyką i z przestrzenią sakralną wpływa momentalnie na to, jak grasz i co grasz. Ono najbardziej mnie pchnęło do tego pomysłu. A jak już wchodzić do takiej przestrzeni sakralnej, to fajnie jest mieć jakiś temat. Ten, który wybrałem, moim zdaniem najlepiej pasował. Zastanawiałem się jeszcze nad innymi dużymi religiami monoteistycznym, ale ostatecznie pozostałem przy tradycjach z naszego basenu Morza Śródziemnego.

P.W.: Dla tych, którzy kojarzą cię głównie z różnych niekonwencjonalnych projektów muzycznych, taki temat twojego debiutu jako solisty mógł być zaskoczeniem. Czy takie mocne osadzenie się w kontekście wielkich tradycji miało być niczym nowe otwarcie?

P.Sz.: No właśnie, ta płyta, po 15 latach gry na klarnecie, jest moim rozliczeniem się z tym instrumentem. Bardzo dużo pracując w teatrze, w niemym kinie, w teatrze tańca, interdyscyplinarnie, posługuję się często całym bagażem różnych instrumentów i setupem elektronicznym. Tą płytą odarłem się z tego całego, jak to określił Jacek Kita, „wesołego miasteczka", czyli po prostu wróciłem do korzeni instrumentu. Zabierając się do pracy nad *Ceratitis Capitata* po prostu zobaczyłem, że zaniedbałem instrument, że bardziej zainwestowałem energię w robienie muzyki, komponowanie.

P.W.: Chyba też w widowiskowość przekazu?

P.Sz.: Tak. Idąc w tym kierunku, żeby było jeszcze więcej dźwięków, więcej harmonii, kompozycji, oddaliłem się od tego, od czego wszystko się zaczęło, czyli od instrumentu. Bo ta moja droga zaczęła się od podejścia instrumentalnego, poprzez instrument do muzyki. Na tej płycie w jakiś sposób powracam do tych początków, do idei bardzo czystej, prostej: kładziesz jeden dźwięk i on cię prowadzi do następnego dźwięku i pobudza twoją czyściutką intuicję, podpowiadając, jak zagrać dalej. Ta płyta jest taką bardzo intymną podróżą.

P.W.: W której przewijają się tematy z liturgii religijnych...

P.Sz.: Tam oczywiście są tematy tradycyjne z tych liturgii, ale one są punktem wyjścia, ja po prostu improwizuję. Są bardzo proste melodie, które dają mi punkt wyjścia do tego, żeby sobie podróżować dalej w danej estetyce, czy w nastroju, czy w klimacie. Rzeczywiście płyta jest bardzo medytacyjna, spokojna, bez żadnych zrywów, z których ja też jestem znany. Bo na scenie lubię bardzo dziko i ostro zagrać, z setupem, z basem, i w ogóle... Tak już mam, że po prostu lubię zagrać szybko i zapchać przestrzeń. Potem, kiedy odsłuchuję nagranie lub oglądam wideo z koncertu, widzę swoje błędy. Dlatego praca nad tą płytą była pracą ze sobą i zdrapywaniem swojego wewnętrznego *horror vacui*, była próbą bardziej odpuszczania w muzyce, a nie dokładania.

P.W.: Rozpoczynając niejako na nowo, wyczyściłeś swoją grę z nadmiernej artykulacji, pozbawiłeś się

efektownych sztuczek i zdecydowałeś się iść za prostą melodią?

P.Sz.: Właśnie tak, bo można wszystko przekazać tymi najprostszymi środkami, nie musi się robić tych wszystkich efektownych rzeczy. Chociaż uważam, że konieczne jest nauczenie się grania szybkiego, staccato, pasaży, ogrywania akordów i w ogóle dziwnej wirtuozerii. Konieczne jest szlifowanie warsztatu po to, aby w pewnym momencie móc z tego zrezygnować i zobaczyć, że wcale nie trzeba kłaść bardzo dużo dźwięków pomiędzy jednym interwałem, załóżmy pomiędzy dźwiękiem a i g. Można zagrać a, odczekać chwilę i zagrać g. Będzie to stanowiło to samo. Do takiego spokoju, wyważenia, dochodzi się poprzez tę całą gmatwaninę, uczenie się z płyt, całe lata niedojrzałości, nieustannego biegu. Bieg jest potrzebny, żeby w ogóle nauczyć się grać na instrumencie.

fot.Kuba Majerczyk

P.W.: Dlaczego wybrałeś klarnet?

P.Sz.: Właściwie nie ja wybrałem, tylko on wybrał mnie. Z instrumentem jest tak, że gdzieś go usłyszysz i zaczyna się jakiś czar na ciebie wylewać – czar dźwięku, brzmienia – on wciąga, przyjmujesz to i jesteś ugotowany. Tak było kiedy miałem 19 lat.

P.W.: Późno, jak na zawodowego muzyka.

P.Sz.: Bardzo późno. Zafascynowałem się dźwiękiem klarnetu, kiedy usłyszałem Eyala Selę, klarnecistę, który grał rzeczy dalekowschodnie, tureckie. Zespół Silan, do którego należał, tworzył mieszankę muzyki hindusko-turecko-żydowskiej. Była końcówka lat 90., zdobyłem gdzieś ich płytę i kiedy usłyszałem, jak ten klarnecista gra, wszystko stało się dla mnie jasne, wiedziałem, że koniecznie muszę kupić ten instrument i nauczyć się na nim grać. Potem była fascynacja innymi zespołami z – nazwijmy to – gatunku world music, również tym, co wydawał Bill Laswell pod szyldem swojego labelu Axiom.

>

fot.Kuba Majerczyk

P.W.: Klarnet był twoim pierwszym instrumentem?

P.Sz.: Nie, wcześniej grałem na jakichś trombitach australijskich, różnych bębenkach. Z muzyką miałem kontakt całe liceum, a właściwie od wczesnej podstawówki. Niektórzy koledzy mieli wtedy po trzy kasety a my z bratem mieliśmy sześćset. Samoucy chyba tak mają, że u nich zainteresowanie muzyką bierze się z wewnętrznej potrzeby obcowania z nią. Potem chcesz grać na instrumencie, zajmować się dziennikarstwem muzycznym czy jeździć po festiwalach.

P.W.: Kiedy już zdecydowałeś się na klarnet, gdzie szukałeś wzorców, inspiracji?

P.Sz.: Byliśmy wtedy na Ursynowie z grupą kilku znajomych szperaczami: ja, Kamil Antosiewicz, Patryk Zakrocki, Norbert Kubacz i Mateusz Siesicki. Przegrywałem kasety, szukałem, co nowego pojawiło się w wytwórniach Tzadik, Axion czy Ninja Tune. Szukaliśmy muzyki eksperymentalnej, ekstremalnej – po prostu, żeby trafić na coś, co jest zupełnie nowe, czego nigdy wcześniej się nie słyszało. Pamiętam, że kiedy już wziąłem klarnet do łapy, zaczął się duży napływ płyt, kaset, kopii z nowojorskiej sceny, z Johnem Zornem na czele, wszystkimi jego Masadami. Wtedy nowojorski downtown stał się dla nas królestwem, kopalnią bez dna. Było wnikliwe śledzenie solówek na płytach Masady, palenie jointów, słuchanie godzinami muzyki u Patryka, a potem próby naśladownictwa, uczenia się od nich. Tam się zaczęła fajna rzecz, dla mnie wtedy odkrywcza, która została do dziś wielu muzykom z naszego grona – narracyjność w graniu, w improwizacji. Nie gramy jazzowych solówek, tylko jakby opowiadamy historie.

P.W.: Czyli nie imponowali ci wirtuozi jazzowego klarnetu?

P.Sz.: Jazzu nie rozumiałem i nie słuchałem dużo, był dla mnie zbyt intelektualny. Nadal uważam, że klasyczny jazz nowoczesny jest zbyt intelektualną muzyką, bardzo wewnętrzną. Trzeba być do niej erudytą, mieć warsztat słuchacza. Trzeba znać idiom bardzo dobrze i wiedzieć, że dany muzyk ciekawie wybrnął z akordu septymowego, przechodząc do nony w jakiejś tam alteracji i w przewrocie kwartowym, bo tak mu wybrzmiała ta nuta, a potem to przewrócił jeszcze w upperstucture, itd. Wirtuozeria intelektu i myślenia matematycznego w bardzo szybkich tempach. Nigdy nie czerpałem z tego satysfakcji, bardziej robiło na mnie wrażenie, że jakiś gość po prostu gra w jednej tonacji swoje opowiadanie. Wtedy słuchałem z otwartą gębą. Tak robili nowojorczycy, robił tak Zorn, u którego słychać, że nie ma takiego jazzowego warsztatu, jak na przykład Dave Douglas. Fascynację opowiadaniem historii słychać już w pierwszych moich zespołach: Tupice i Meritum. Chodziło nam o zbudowanie odpowiedniej atmosfery muzyki, całego świata, ze swoim brzmieniem. Świata, który pomaga w wypowiedzi, a tą wypowiedzią jest właśnie opowiadanie historii poprzez linię melodyczną. Najnowsza płyta jest w sumie nadal tym samym, choć podejście do samej muzyki jest tu bardziej dojrzałe. Nadal staram się opowiadać historie wokół bardzo prostych centrów harmonicznych.

P.W.: Zastosowałeś ten schemat niezależnie od tradycji religijnej, którą się zajmujesz w każdym utworze?

P.Sz.: Przeważnie są dwa albo trzy centra harmoniczne, w obrębie których się poruszam w danej tradycji. Zajmując się muzyką sakralną odkrywałem, że zasada w muzyce religijnej na całym świecie jest podobna – jest jedno, czasem dwa lub trzy centra harmoniczne, wokół których jest ruch po skali. W moim chorale gregoriańskim zaznaczam dwa, trzy centra harmoniczne ważne dla tej tradycji, dźwięki finalis i dominant. W przypadku tradycji bahaistycznej i prawosławnej jest podobnie. Wszystkie te tradycje sakralne łączy to centrum, jądro, wokół którego jest ruch, ornamentyka, zmiana.

P.W.: Jak, przygotowując się do nagrania, studiowałeś muzykę tych wszystkich religii? Dużo słuchałeś charakterystycznych nagrań?

P.Sz.: Tak, mam za sobą niemalże dwieście chórów przesłuchanych. Głównie YouTube, płyty i szperactwo, czyli coś, co uwielbiam. Najpierw, kiedy zajmowałem się chorałem gregoriańskim, przesłuchałem miliony nagrań różnych wykonawców, chórów, melodii nieszporowych. Miałem tylko włączonego w sobie odbiorcę, który mówił mi: „O, to na mnie działa, ta modlitwa na mnie działa, to jest moje, ten temat wybieram". Do każdej tradycji brałem jeden, dwa, maksymalnie trzy cytaty z tradycji, jakieś bardzo proste melodie. Na przykład *Magnificat* (nuci), taka melodia – to jest cytat z nieszporowej modlitwy, który staje się punktem wyjścia do grania przez siedem minut, w obrębie tego nastroju. Tak samo z judaizmem – tam są dwa tematy. Bahaizm jest bardzo islamsko brzmiącą liturgią, mało znalazłem takich

>

śpiewów, ale wygrzebałem świetnych dwóch śpiewaków i starą babcię z jakiejś wsi, która śpiewa piękną bahaistyczną melodię. Brzmiało to nieco islamsko, co było dla mnie najtrudniejsze, ale też super mi się grało. Akurat w bahaizmie cytuję na początku cały zaśpiew i potem przechodzę w improwizację wokół tego. Najbardziej zakomponowany jest sufizm, tam jest długa melodia z tradycyjnej pieśni sufickiej i w środku improwizowana kadencja, a potem szybki powrót do tematu melodii. Ortodoks – tam jest melodia, którą znalazłem w obłędnym śpiewie dziewczynki, która w cerkwi prawosławnej wysoko intonowała cudowną melodię. Ta melodia odzywa się w górze klarnetu. Na początku jest *basso profondo* z takiego chóru prawosławnego rewelacyjnych brodaczy, też cały cytat z takiej melodii, a potem improwizacja. W ogóle prawosławne chóry zrobiły na mnie największe wrażenie, bo w nich jest niezwykła moc, *basso profondo*, ciemne nuty, panowie buczą pod spodem. Fascynujące w muzyce prawosławnej jest to, że ona jest ogromnie patetyczna i romantyczna, w sensie nastroju, a nie jest pretensjonalna. A dzisiaj wszystko co jest patetyczne i romantyczne jest pretensjonalne, żyjemy w takich dziwnych czasach. Kiedy słuchasz muzyki sakralnej, która wzrusza, nie czujesz żenady, bo tam jest prawda wielowiekowa, tak mocno osadzona i silna, że całe nasze szyderstwo i zgorzknienie zostaje pozamiatane. Naprawdę uważam, że muzyka sakralna jest świetną inspiracją do grania na instrumencie. Ja wybierałem akurat głównie formy pieśni monofonicznej, wsłuchiwałem się w ludzki głos. Klarnet znajduje się tam gdzieś w rejestrze trochę podobnym do głosu. Było to bardzo inspirujące do otwierania dźwięku, w ogóle do eksplorowania artykulacji, zbliżania się w grze do śpiewu.

Powracam do początków, do idei bardzo czystej, prostej: kładziesz jeden dźwięk i on cię prowadzi do następnego dźwięku i pobudza twoją czyściutką intuicję jak zagrać dalej

P.W.: Ile jest średnio improwizacji w każdym z utworów?

P.Sz.: Tak około siedemdziesiąt procent, może mniej. Tak naprawdę mam tam bardzo dużo określonych rzeczy, na przykład w kontekście nastroju. Improwizowany jest przebieg frazy i następstwo dźwięków, ale nieimprowizowany jest charakter, nastrój, centrum harmoniczne i cytaty z tradycji. Nie zrobię w chorale gregoriańskim nagle ornamentyki judaistycznej, nie wygnę dźwięku, nie wtłoczę ekspresji dynamicznej. Improwizuję w obrębie estetyki chorału gregoriańskiego, czyli dźwięk jest bardzo czysty, sinus, prosto położony. A w judaizmie już, gdzie jest ekspresja kantoralna – przecież oni śpiewają w synagogach bardzo masywnym głosem – mogę popisać się całą judaistyczną estetyką, ale tam nie zagram estetyki chorału gregoriańskiego.

P.W.: W każdym z kolejnych wykonań proporcje mogą się zmieniać, może być mniej lub więcej improwizacji?

P.Sz.: Tak, myślę, że mniej jest improwizacji, gdy czuję się mniej bezpiecznie, gdy coś mnie niepokoi. Wtedy od razu idziesz w bezpieczny rejon, zakomponowany, co jest w ogóle bardzo naturalne dla muzyków, którzy kiedy nie czują się superbezpiecznie i dobrze na scenie, to używają zagrywek, skomponowanych już myśli albo sprawdzonych patentów. Dobrze jednak jeśli otwierają ci się drzwiczki na eksplorowanie, improwizowanie i poszerzanie, wchodzenie dalej. Ja szukam takich możliwości, wtedy całość staje się ciekawsza dla odbiorcy, a dla muzyka jest też wartościową nauką.

P.W.: Możesz przyznać się do jakichś fascynacji czysto jazzowych, jeżeli chodzi o klarnet?

P.Sz. Jednym z moich ukochanych klarnecistów jest Jimmy Giuffre, uwielbiam go. Jego płyty są na granicy dwóch światów, bo jest tam totalny intelekt jazzowy z mistrzostwem wiedzy o harmonii, ale jest też opowiadanie. Jego muzyka ma taki nastrój, że staje się czymś więcej niż jazzem. Słychać, że Giuffre był bardzo świadomy formy jazzowej, ale chciał zrobić coś więcej. Piękna muzyka, zwłaszcza jego płyty w trio. Poza tym grał dużo na klarnecie A, który ma świetne, nieco ciemniejsze brzmienie.

P.W.: Czyli jednak z czasem przyszło odkrywanie też jazzowych klarnecistów?

P.Sz.: Tak, ale początkowo była muzyka pochodzenia etnicznego i klarnet był u mnie syntezą różnych fascynacji. Płynne przejście nawet od metalu – jeszcze w podstawówce – przez eksperymenty typu The Residents, Barry Adamson, John Zorn, potem właśnie przez muzykę etniczną. Dlatego od początku bardzo dużo było muzyki żydowskiej i ja od początku brzmiałem tak jakoś wschodnio.

P.W.: Fascynacje od razu były słyszalne we własnej twórczości?

P.Sz.: To między innymi dlatego, że samoukom łatwiej jest na przykład grać na klarnecie legato niż staccato, to jest technicznie łatwiejsze. A granie typu legato i wszelkie glissanda przypisane są muzyce żydowskiej czy etnicznej, dużo bardziej w niej wyeksponowane. Dlatego na początku tak dużo było u mnie słychać nuty klezmerskiej, łatwiejszej do zagrania na klarnecie, który jest po prostu stworzony do tego. Chociaż może nie powinienem tak mówić, bo w klasycznym klezmerskim klarnecie staccato jest również niezwykle istotne... W moim przypadku było takie rozlane, jak w muzyce wschodniej, w etnicznym klarnecie bułgarskim na przykład – bzyczą-co-rozlane. Z punktu widzenia akademickiej edukacji tak nie powinno się grać, żaden profesor tak nie uczy, bo puszcza się ustami stroik, żeby on bardziej drgał, dawał taki brzydki, kozi dźwięk. Spotykam muzyków klasycznych, których to fascynuje, którzy dziwią się, jak tak można grać. Jeśli chodzi o staccato, dopiero potem zacząłem intensywniej ćwiczyć, po nim granie chromatyczne, zacząłem przerabiać sobie trochę barok, muzykę współczesną, kameralistykę, warsztat zaczynał mi na coraz więcej pozwalać.

>

P.W.: Brak standardowej ścieżki edukacji muzycznej postrzegasz z perspektywy czasu jako swój atut czy jednak uważasz, że masz z tego powodu więcej ograniczeń, na przykład technicznych?

P.Sz.: Jedno i drugie. Wydaje mi się, że bycie samoukiem pozwala na wolność, zajmowanie się swoją ścieżką. Całą koncentrację kierujesz na to, co chcesz grać, pracujesz tylko nad tym. Co jest oczywiście bezcennym atutem takiego podejścia – po prostu od wczesnych lat zajmujesz się już wytyczaniem swoich ścieżek. Tego często w ogóle nie mają muzycy osadzeni w systemie edukacji. Taki ewidentny plus wpływa na bardzo ważne artystyczne decyzje, daje samodzielność artystyczną i siłę. Natomiast ogromnym minusem takiej drogi są kompleksy i braki warsztatowe. Jest też ryzyko lenistwa, które musisz pokonać, bo nikt cię nie przymusza, nie masz deadline'ów w postaci egzaminów, tylko ty sam musisz się motywować do pracy. Wiadomo, jak z taką motywacją do pracy jest. Jak ci nie odpala klarnet, już trzy lata na nim grasz i ciągle nie jesteś zadowolony z dźwięku, pięć lat grasz i ciągle nie jesteś zadowolony z dźwięku, motywacja może siadać. Trzeba zbierać dużo energii, żeby chcieć przebijać się dalej. Ciągle trzeba się motywować, chodzić na koncerty, słuchać świetnych muzyków. A jeśli jesteś w systemie edukacji, musisz zdać egzamin, musisz wygrać partyturę i masz się do tego nauczyć. Więc siedzisz i klepiesz, ćwiczysz, a warsztat masz dużo lepszy od samouka. Samoukowi grozi niebezpieczeństwo popadania w kompleksy, niskie poczucie własnej wartości. W konfrontacji z muzykami wykształconymi mam zawsze poczucie, że jestem od nich gorszy.

P.W.: Mikołajowi Trzasce też przy różnych okazjach wytykają, że czegoś nie umie.

P.Sz.: Mikołaja uwielbiam, mam z nim cudowny zespół Ircha, jest moim przyjacielem – to przede wszystkim. Oglądałem ostatnio film *Miłość* i czegoś mi w nim zabrakło. Widać tam, jak on toczy trudną wewnętrzną walkę z ograniczeniami, zamiast po prostu wstać i powiedzieć: „Chłopaki ja nie umiem grać jazzu, nie wiem nawet, o czym wy mówicie, nie jestem intelektualnym typem muzyka, który wie, że właśnie tutaj jest alteracja, tu nona i to trzeba tak ograć, a to tak. Zajmuję się czymś innym w muzyce, bardzo organicznym, bardzo freejazzowym, emocjonalnym, intuicyjnym graniem – tam jest moja działka, tam czuję się dobrze. Więc nie zagram wam fajnej jazzowej solówki". Myślę, że wielki problem z powiedzeniem czegoś takiego ma wielu muzyków, szczególnie autodydaktów. Nie potrafią powiedzieć: „Nie umiem tego zrobić i w sumie nawet nie chciałbym się tego nauczyć, bo mnie to nie interesuje". Ja na przykład szczerze mogę to o sobie powiedzieć – nie umiem zagrać dobrze jazzu tradycyjnie, w sensie intelektualnym. Być może powinienem brać lekcje u Macieja Obary i Marcina Maseckiego, żeby poszerzyć po prostu swoje podwórko wiedzy na ten temat. Z tym, że ja nigdy nie będę chciał grać takiego jazzu, po prostu w muzyce interesują mnie inne rzeczy. Na przykład dużo bardziej chciałbym się skoncentrować na poszerzaniu praktyki czytania nut i utworów klasycznych, barokowych i tym podobnych. Ta

muzyka bardziej mnie inspiruje, poszerza warsztat, wiedzę o harmonii. W to warto zainwestować wiele godzin pracy. Właśnie teraz mam taki okres opisywania i ćwiczenia z nutami, bo brak czytania nut jest jeszcze jednym dużym minusem autodydakty. Samouk nie czyta dobrze nut, on zamyka oczy i rzeźbi w swoim. Potem ktoś stawia nuty, a ty musisz to opisać, bo nie transponujesz, masz problemy. Cały czas się zmagasz z takimi rzeczami, z którymi muzyk klasycznie wykształcony w ogóle nie ma problemu. Z kolei muzyk klasycznie wykształcony, kiedy go posadzisz na scenie w ciszy, często nie wie nawet, co zagrać. Improwizacja? Jak to? Ale wokół czego? Jakiś temat trzeba mu dać. A muzyk samouk po prostu siada i gra, bo tam jest cały czas w środku paliwo, które muzycznie buzuje, od razu odpala energia. Znam przypadek, w którym muzyk po skończeniu akademii w ogóle rezygnuje z grania, bo znienawidził muzykę. Albo ma olbrzymią wiedzę, ale nie wie, co w ogóle miałby z nią zrobić.

Jak czuję, że gubię tę wędkę, na której ich trzymam, inspiruję się do szukania kolejnej myśli

fot.Kuba Majerczyk

P.W.: Dlaczego, według ciebie, tak się dzieje?

P.Sz.: System edukacji muzycznej w Polsce jest straszliwie opresyjny. Muzyka jest bardzo delikatną materią. Stawianie przed komisją, która ma ocenić czy utwór wykonało się dobrze, czy źle, jest, moim zdaniem, zabójstwem wszelkiej kreatywności i muzykalności. Ja ze swoją wrażliwością, gdybym zdecydował się na edukację muzyczną i trafił do takich instytucji, już nigdy nie zajmowałbym się muzyką. Możliwe nawet, że nigdy bym akademii nie skończył, tylko pewnie załamał się psychicznie i stwierdził, że to jest tragedia. Nadzieja w zachodniej edukacji, takiej, jaką przechodził Marcin Masecki, który skończył college w Bostonie. Oni tam są na innym etapie instytucjonalnej edu-

>

kacji muzycznej, w której pozwala się artystom po prostu tworzyć. Dają wolność kreowania składów, dają im możliwości wypowiadania – komponujesz swój utwór, opowiadasz o nim, bronisz go. Możesz konsultować z profesorami swoje pomysły. U nas gdybyś miał pomysł, to byłbyś za niego skarcony. Oczywiście nie wolno generalizować, bo na pewno też są w naszych akademiach wspaniali pedagodzy i świetni muzycy. Ale doświadczenia mojego pokolenia, opowieści, które słyszałem od muzyków studiujących na akademiach – bo grałem z nimi wielokrotnie, wiele się od nich przy tym ucząc – są strasznie smutne.

P.W.: Czy ograniczenia warsztatowe, o których otwarcie mówisz, nie są przyczyną tak dużej twojej aktywności w teatrze? Bardzo dużo komponujesz do teatru, grasz też na żywo podczas spektakli, seansów niemego kina? Może potrzebujesz zewnętrznego kontekstu?

P.Sz.: Nie, przyciąga mnie narracyjność – opowiadanie historii. Kiedy słucham teraz pierwszych utworów moich zespołów – Meritum i Tupiki – słyszę muzykę filmową, totalnie ilustracyjną, opowiadającą historie. Podkreślaliśmy to nawet wtedy, wrzucając jakieś cytaty z gramofonów, z płyt z bajkami. W bardzo naturalny sposób nasza muzyka weszła do teatru, bo ona się idealnie do teatru nadawała, czyli do dopowiadania, komentowania dźwiękiem jakiejś historii. Właśnie dlatego, że nie była zamknięta w jakimś idiomie muzycznym, tylko była bardzo plastyczna, ilustracyjna. Na przykład od paru lat fascynujemy się z Patrykiem Zakrockim, czyli jako duet SzaZa, graniem dla teatru tańca. Tancerz daje nam niezwykłą inspirację do grania, bo w tym samym czasie rozgrywa ruchy, co muzyk dźwięki. Ruch muzyczny może się odbywać w tym samym czasie, w którym odbywa się gest ciała. Dodatkowo energie, ich przepływ, są bardzo podobne zarówno w muzyce improwizowanej, jak i w tańcu improwizowanym. Występujemy z Dada von Bzdulow oraz Pracownią Fizyczną, grupą z Łodzi, która improwizuje nie tylko ruchem, ale również głosem. Oni opowiadając historie tańcząc, wchodzą z nami w interakcje, biorą bardzo dużo z dźwięku, my z kolei bardzo dużo bierzemy z ich ruchu. Ostatnio gramy też na żywo do spektaklu *Edyp* w Teatrze Dramatycznym. Siedzimy sobie w Loży Stalina i dorabiamy podprogowy, gęsty, dronowy nastrój tej sztuki, wykonujemy rodzaj scenografii dźwiękowej. Ale jakby na to wszystko nie patrzeć, najlepsze są po prostu koncerty na scenie, przed fajną, otwartą publicznością. Wtedy pojawia się szansa, że jak tylko weźmiesz instrument, od początku narodzi się nowa, świeża myśl, masz poczucie, że pokonujesz jakąś granicę. Co się dzieje najczęściej, kiedy skoncentrujesz się na samej muzyce. Mam takie momenty bardzo często z kwartetem klarnetowym Ircha, zdarzają się z Cukunftem, a ostatnio też solo. Choć to jest bardzo trudna formuła i strasznie się stresuję.

P.W.: Masz jednak odwagę, żeby stanąć z tak minimalistycznym programem nawet przed klubową publicznością.

P.Sz.: Udaje się zaczarować publiczność, zrobić tak, żeby była niezbęd-

na cisza. Ale to jest bardzo stresujące, bo nie masz kumpla, z którym możesz wejść w interakcję i wspomóc się. Jest cisza, która cię inspiruje albo nie. Ciekawe doświadczenie, skłaniające do poszukiwań, odkrywania, grzebania w sobie.

P.W.: Czy taki solowy występ jest bardziej fizycznie wyczerpujący niż w jakimś składzie?

P.Sz.: Tak, jest masakrycznie wyczerpujący. Myślę, że zabrałem się za to w dobrym okresie, wcześniej nie dałby rady psychicznie i nerwowo. Teraz jestem na tyle silny i pewny swojego dźwięku, tego co gram, że już mogę sam wejść na scenę i jakoś zaczarować publiczność, wciągnąć ją w opowiadanie historii. I publiczność jest na tyle zaciekawiona, że przez te pół godziny, czterdzieści minut, bo tyle mniej-więcej trwają te solowe koncerty, wytrzymuje w uwadze. Jeśli czuję, że gubię tę wędkę, na której ich trzymam, inspiruję się do szukania kolejnej myśli. Robię tak, kiedy tylko czuję, że żyłka się rozluźnia. Oczywiście ktoś tam może ziewać, wyjść, ale przynajmniej mój subiektywny odbiorca musi być trzymany na tej wędce. Czuję przepływ energii od publiczności, czuję że naprawdę słuchają, co jest fantastycznym uczuciem.

P.W.: Zgodzisz się, że materiał zawarty na płycie *Ceratitis Capitata* jest tak uniwersalny, że można go zagrać nie tylko w świątyni, ale także w klubie, czy na ulicy?

P. Sz.: Uważam, że można go zagrać w różnych miejscach. Ostatnio zapaliłem się klubami, kontekstem niesakralnym, bo można go poszerzać akustycznie. W kościele nic nie trzeba robić, bo jest idealna przestrzeń akustyczna, dźwięk sam się odbija, a w tej muzyce ważny jest pogłos i przestrzeń. Taka przestrzeń oddaje ci dźwięk, on w niej krąży i wraca po jakimś czasie, pracujesz z tą przestrzenią. W klubie tego nie ma, więc jest idealny pretekst do tego, żeby na przykład poszerzyć tę przestrzeń, czyli w małym lokalu zainstalować porządną kamerę pogłosową, umieścić głośniki tak, żeby nie były skierowane na publiczność, a na krawędzie sali albo na ścianę. Dźwięk nie jest wtedy bezpośredni, działa trochę jak kwadrofonia albo dźwięk kinowy. Słuchacz ma wrażenie dochodzenia dźwięku z różnych stron, a jednocześnie bezpośrednio od instrumentalisty, bo ma z nim kontakt, jest blisko.

P.W.: Powiedz, o co chodzi z tą muchą, która znalazła się w tytule płyty – *Ceratitis capitata*, czyli *owocanka południówka*. Zdaje się, że recenzenci mają problem, jak to interpretować?

P.Sz.: Mucha jest z basenu Morza Śródziemnego, a więc rejonu pochodzenia wszystkich tych religii, o których mowa na płycie. Wynalazł ją i podpowiedział mi Ireneusz Socha, tak, żeby konceptualnie wszystko się zgadzało. Ale wzięło się to z bardzo prozaicznej sytuacji: ogromna mucha wleciała nam do kościoła, kompletnie rozwalając na początku sesję nagraniową płyty. Kościół, cisza, dziesięć mikrofonów, wszystko wysterowane, ja z klarnetem stoję i mucha, która swoim bzyczeniem zabija jakąkolwiek ciszę. Jak tylko robiła się cisza, ona zaczynała bzyczeć. Próbowaliśmy ją przez godzinę wypędzić,

>

fot.Kuba Majerczyk

ale nie udało się tego zrobić. Reżyser dźwięku Piotr Czerny był tym załamany, ale ja uwielbiam takie sytuacje. Pomyślałem, że jestem jak ta mucha, bo przyłażę z buciorami do muzyki sakralnej, z całym bagażem klubowym, profanicznym, imprez, grania w najdziwniejszych kontekstach muzyki freejazzowej, raczej nieuduchowionej i dzikiej. Powiedziałem: „Ta mucha nie jest tutaj przez przypadek i trzeba się z nią zaprzyjaźnić i ją zaakceptować. Zobaczymy co będzie, nagrywajmy" – i Piotr włączył nagrywanie. Przez pierwszy utwór mucha jeszcze latała, w drugim bzyknęła ze dwa razy, potem uspokoiła się i siedziała cicho przez pięć godzin, słuchając tej muzyki, a ja nagrałem płytę. Od razu też wymyśliłem koncepcję z muchą na okładce, którą mi potem pięknie zaprojektował i wydrukował ręcznie Paweł Ryżko.

P.W.: Czyli z duetu raczej nic nie wyszło?

P.Sz.: Nie za bardzo. Kiedy słuchałem nagrań z tej sesji na audiofilskim sprzęcie, to w prawosławiu jest w paru miejscach lekko słyszalna, w dalekim planie. Były może dwa momenty, kiedy usiadła centralnie na mikrofonie i odleciała z głośnym bzyknięciem, ale akurat w take'ach, które nie weszły na płytę.

P.W.: Jesteś jednym z założycieli i osób prowadzących wytwórnię płytową Lado ABC, która w tym roku świętowała dziesięć lat istnienia. Myśleliście zakładając ją, że będzie tak długo działać?

P.Sz.: Zupełnie nie było takiego założenia. Niedawno Macio Moretti znalazł historyczny bilet z koncertu Pakory w Tygmoncie, z datą: 30 marca 2004 roku. Pamiętam jak siedzieliśmy wtedy przy stoliku z Maciem i Bartkiem Weberem, zastanawiając się, gdzie wydać płyty naszych zespołów: Baaby Bartka i mojego Meritum. Sytuacja na rynku wydawniczym była trudna,

nie widzieliśmy sensu uderzać do istniejących wydawnictw i w końcu uznaliśmy, że uskładamy trochę pieniędzy z koncertów i sami wydamy sobie te płyty. Chcieliśmy po prostu zrobić to po swojemu.

P.W.: Skąd wzięła się nazwa?

P.Sz.: Macio wpadł na pomysł, żeby było po portugalsku, jak na kasetach: *lado*, czyli „strona", ale nie tylko A i B, ale też C. Do tych liter przypisaliśmy główne kierunki dla wytwórni, bardzo ogólne i umowne: A – jest elektroniczne, klikowe, z przepinaniem jacków, B – gitarowa muzyka, piosenkowa bardziej rockowa i C – wszystko, co się wiąże z improwizacją, jazzem, kameralistyką, akustyką itd.

P.W.: Ile tytułów dotychczas wydaliście?

P.Sz.: Ponad 60. Początkowo bardzo niewiele, później z każdym kolejnym rokiem wytwórnia nabierała większego rozpędu. W sumie nigdy nie określaliśmy siebie jako wytwórnia, raczej jako rodzaj labelu, rodzinnej marki, która w żaden sposób nie ogranicza, nic nie narzuca, nie ma żadnych zasad. Nie było założeń, że mamy na tym zarabiać. Bardziej chodziło o wydawanie płyt jako dokumentacji, wizytówek muzyków, które mogliby rozdawać na koncertach, niż żeby zarabiali duże pieniądze ze sprzedaży. Z czasem założyliśmy stowarzyszenie, które teraz przejmuje działalność wydawniczą, udało się pod tą marką zrobić wiele koncertów i festiwali.

P.W.: Płyty, które wydajecie, łączy coś charakterystycznego, są rozpoznawalne, można po brzmieniu przypisać je do waszej marki. Jak to jest możliwe, skoro nie tworzyliście nigdy centralnie zarządzanej struktury, z decydującym o wszystkim producentem?

P.Sz.: Jest kilka założeń, które od początku nam towarzyszyły. Pierwsze, idée fixe Macia, z którym wszyscy zgadzaliśmy się, że na okładkach nie ma żadnych logotypów, poza Lado ABC. Wyszliśmy z założenia, że powinnością etyczną i zawodową mediów jest zajmowanie się kulturą i sztuką z pasji, dla idei, a nie za jakieś logo. Po drugie mamy od początku jednolitość graficzną. Zawdzięczamy ją też Maciowi, którego drugim zawodem jest graphic design. Oczywiście poszczególne okładki projektują różni graficy, ale wszystko jest wrzucane w nasz wykrojnik. A merytoryczne założenia artystyczne sprowadzają się do tego, że mamy się jarać tym, co wydajemy, ma się nam to podobać. Na początku decydowaliśmy, co wydajemy we trójkę, teraz już w większym gronie. Jak na razie unikaliśmy większych konfliktów. Co może wynika z tego, że mamy podobne gusta. Wydawnictwo w dużej mierze jest improwizacją, może dlatego, że tworzą je muzycy również mocno improwizujący na scenie.

fot. Piotr Banasik

Nikola Kołodziejczyk – urodzony w Krakowie, w 1986 roku, pianista, kompozytor, dyrygent.

Maria Schneider, zdobywczyni dwóch nagród Grammy, napisała o nim: *Jestem pod głębokim wrażeniem jego muzyki. To muzyka potężna, twórcza, dopracowana w najmniejszych szczegółach, z duszą – dość niezwykła. Jego muzyczne przestrzenie są wspaniałe, a pomysły są bardzo oryginalne. Niesamowity twórca.*

Jego muzyka była wykonywana oraz zamawiana między innymi przez: Metropole Orkest z udziałem Richarda Bony, Festiwal Jazztopad, Jazz Orchester Regensburg, Nigel Kennedy Orchestra of Life Strings, Amine et Hamza i Concept Art Orchestra. Stypendysta Berklee College of Music World Scholarship Tour. Półfinalista Bosendorfer Solo Piano Competition podczas Montreux Jazz Festival 2007, zdobywca wielu nagród – między innymi na: Transatlantyk Instant Composition Competition, Bielskiej Zadymce Jazzowej, Krokus Jazz Festival, Jazz Juniors, Festiwalu Pianistów Jazzowych „Debiuty".

Pod koniec roku do sklepów trafi debiutancki album jego orkiestry zatytułowany *Chord Nation*.

Nie przyćmić emocjonalnej strony muzyki

Rafał Zbrzeski
zdeski@gmail.com

Rafał Zbrzeski: Grasz i komponujesz od lat, dlaczego dopiero w tym roku, w listopadzie, ukazuje się płyta *Chord Nation* sygnowana twoim nazwiskiem?

Nikola Kołodziejczyk: Płytę, oprócz tego, że można ją nagrać, trzeba jeszcze wydać, a z całym procesem wydawniczym było u mnie krucho. Album sfinansowałem samodzielnie. Materiał powstał na zamówienie festiwalu Jazztopad w roku 2010 i pierwotnie został nagrany na żywo. Zadecydowałem jednak, że fajnie będzie zarejestrować go jeszcze raz w studiu – może to taki syndrom pierwszej płyty. Pomyślałem, że chcę to zrobić jak najlepiej, a w moim odczuciu taki efekt mogliśmy osiągnąć, wchodząc do studia. Później trzeba było jeszcze uregulować kwestie finansowe. Udało się dzięki temu, że osoby biorące udział w nagraniu robiły to po przyjacielsku i bardzo wierzyły w ten projekt. Ostatnio pojawiło się wydawnictwo For Tune, które okazało się być zainteresowane materiałem, spotkaliśmy się i zdecydowali się wydać *Chord Nation*.

R.Z.: Płyta powstała w dużym składzie. Myślisz, że możemy spodziewać się powrotu big-bandów?

N.K.: Muszę powiedzieć, że pod tym względem dzieje się dużo dobrego. Nie dość, że mamy w Polsce mnóstwo świetnych, młodych muzyków, to większość z nich jest bardzo chętna do współpracy. Wydaje mi się, że nastąpiło nasycenie sceny małymi składami, gdzie wszyscy udzielali się jako soliści. To jest sztuka – umieć zagrać w dużym zespole. Taki zespół musi być zgrany.

R.Z.: Muzyk musi umieć się podporządkować?

N.K.: Tak naprawdę potrzebny jest specyficzny zestaw umiejętności. Interesowało mnie to od dawna i postanowiłem z tego skorzystać, gdy zapragnąłem stworzyć coś w dużej formie. Katalizatorem mo-

>

ich pomysłów było to, że podczas studiów napotkałem świetnych wykładowców, między innymi Eda Partykę. Wcześniej zajmowałem się komponowaniem i graniem w septecie – również niewydanym, choć myślę, że jego czas nadejdzie. Materiał na płytę mamy zarejestrowany.

R.Z.: Wróćmy do dużych zespołów. *Chord Nation* to nie jest twój pierwszy utwór dla dużej orkiestry...

N.K.: Tak, napisałem już kilka takich rzeczy. *Chord Nation* jest moim trzecim utworem dla dużego składu. Zaczęło się właściwie od utworu *Extreme Conditions*, który stworzyłem zachęcony przez Eda Partykę. Pokazałem mu kiedyś moje materiały, a on po przejrzeniu ich powiedział: „Świetnie, tylko piszesz strasznie krótkie rzeczy, właściwe piosenki. Dam ci zadanie – napisz godzinny utwór na big-band". Wtedy uznałem, że to jest niewykonalne. Dzięki temu, że Partyka jest świetnym pedagogiem, okazało się, że rok później zagrałem ten utwór jako swój dyplom w Akademii Muzycznej w Katowicach. Koncert został zarejestrowany w formie DVD, również niewydanego, ale zobaczył go Piotr Turkiewicz dyrektor artystyczny festiwalu Jazztopad we Wrocławiu. Dostał go od Piotra Damasiewicza i dzięki takiemu zbiegowi wydarzeń postanowił poprosić o napisanie *Chord Nation*. Tamto nagranie, póki co, krąży między ludźmi, a ja uznałem, że jeżeli mam coś z czego jestem bardziej zadowolony – czyli *Chord Nation* – to wolę, aby ukazało się najpierw. Tak naprawdę wiele swoich projektów doprowadzam do fazy gotowego, nagranego materiału, ale wolę poświęcić czas i energię na tworzenie czegoś nowego, niż na wydawanie tego, co już jest.

R.Z.: Jak w takim razie oceniasz rynek wydawniczy?

N.K.: Żyjemy w dziwnych czasach. Wydaje mi się, że dziś nikt tak do końca nie wie, jak wydawać płyty. W Polsce było z tym ciężko póki nie pojawił się For Tune, który w bardzo bezkompromisowy sposób podchodzi do tematu. Rzucili się na rynek wydawniczy skokiem na główkę w kierunku betonu i mam wrażenie, ze go przebiją. Miałem możliwość uczestniczyć w warsztatach z Vincem Mendozą i przy tej okazji postanowiłem go zapytać, jak on wydaje swoje płyty. Powiedział mi, że w czasach, kiedy zaczynał, rynek był zupełnie inny, gdyby miał robić to dzisiaj, prawdopodobnie wydawałby je sam. Maria Schneider, której zadałem to samo pytanie, powiedziała, że czekała półtora roku z wydaniem pierwszej płyty, zanim znalazła odpowiedniego wydawcę. Obie te odpowiedzi dały mi wiele do myślenia. Mnie na szczęście udało się nareszcie znaleźć wydawcę. To jest ciężar, jeśli masz materiał, który uważasz za naprawdę dobry, a docierasz z nim zaledwie do wąskiego grona znajomych. Cieszę się, że wreszcie się udało, bo materiał czekał parę lat, a dzięki temu, że gdzieś tam krążył w prywatnych kopiach, udało mi się, między innymi, dostać na warsztaty z Vincem Mendozą, czego efektem było zaaranżowanie utworu dla Richarda Bony.

R.Z.: Na Akademii Muzycznej w Katowicach ukończyłeś dwa kierunki: kompozycję i pianistykę. Czujesz się bardziej kompozytorem czy pianistą?

N.K.: To była ciekawa sytuacja, bo pierwszy raz, gdy zdawałem na akademię startowałem na oba kierunki równocześnie. To był bardzo głupi pomysł. Okazało się, że niektóre egzaminy miały różną formę w zależności od kierunku, na który się zdaje, a odbywały się jednocześnie. Konkurencja okazała się ogromna i po prostu się nie dostałem. Wtedy pomyślałem, ze muszę wybrać czy chcę być pianistą, czy kompozytorem. Uznałem, że nie można jako kompozytor być oddzielonym od instrumentu, że to z niego idzie siła. Zdałem więc wtedy na fortepian. To chyba była dobra decyzja. Jednak w okolicach trzeciego roku studiów razem z moim profesorem Wojciechem Niedzielą doszliśmy do wniosku, że ja wciąż myślę jak kompozytor. Co było wielkim odkryciem – wtedy wszystko stało się dla nas jasne. Rozpocząłem drugi kierunek, a przedziwnym zbiegiem okoliczności szkoła zdecydowała się w tamtym okresie na zatrudnienie Eda Partyki. Miałem ogromne szczęście albo ogromną życzliwość ze strony administracji uczelni. Partyka przyjechał do Katowic na warsztaty, na których gościła też śmietanka nowojorskiej sceny jazzowej – SIM Faculty. Mam wrażenie, że to było wydarzenie, które bardzo wiele zmieniło w głowach wielu osób. Jeden z impulsów, których owoce teraz możemy usłyszeć. Połączenie polskiej tradycji jazzu z wpływami free jazzu z Nowego Jorku. Łączenie światów.

R.Z.: W swojej muzyce łączysz różne tradycje?

N.K.: Dokładnie tak jest. Chciałem, żeby *Chord Nation* nie był moim wygodnym, wymoszczonym fotelem. Starałem się pożenić w tym projekcie trzy różne rodzaje muzyków: środowisko do szpiku kości freejazzowe, środowisko mainstreamowe, które w ogóle nie interesuje się free, i do tego muzyków klasycznych, którzy mimo wszystko niezbyt często grają z jazzmanami. Moją rolą, jako kompozytora, jest stworzyć bazę, która umożliwiłaby im wszystkim pokazanie swoich możliwości, ale też nie pozwolić, by stłamsili czy przyćmili samą muzykę. Ważne jest dla mnie przeprowadzenie słuchacza przez te wszystkie odcienie, które można uzyskać pracując z takim zestawem muzyków.

R.Z.: Lubisz doprowadzać do tarcia pomiędzy gatunkami...

N.K.: Można pisać bardzo różną muzykę. Pisze się bardzo łatwo, jak już wiesz, co chcesz osiągnąć, co chcesz przekazać w dźwiękach. Ważna jest komunikacja, a najlepsza zwykle zdarza się, gdy spotykają się odmienności. Oczywiście, każda ze stron musi mieć coś sensownego do powiedzenia, ale generalnie najciekawsze dyskusje toczą ze sobą osoby o odmiennych poglądach. Nie widzę potrzeby nawracania nawróconych, a właśnie tam, gdzie wytwarza się tarcie, jest najfajniejsza muzyka. Tu jest kolejne moje zadanie jako kompozytora – dostrzec ten moment. Uchwycić to, co prezentują muzycy, zebrać w większe całości i z ich pomocą opowiedzieć jakąś ciekawą historię – a historia jest ciekawa, jeśli ci ludzie mają coś ciekawego do powiedzenia. Jest też w tym wszystkim element kompromisu. Ja narzucam muzykom coś, co nie jest dla nich wygodne – wiedząc, że są świetnymi wirtuozami i zagrają bardzo trudne rzeczy, ale z drugiej strony piszę z myślą tylko o tych konkretnych osobach. Nie rozpoczynam procesu pisania, nie mając osobowego składu orkiestry.

>

fot. Piotr Banasik

R.Z.: Oprócz orkiestr w twojej karierze pojawiały się także mniejsze składy. Poza wymienionym już septetem założyłeś z kolegami ze studiów trio Stryjo – kolejny niewydany do tej pory projekt.

N.K.: To się ma niedługo zmienić, jak na razie wydana została nasza koszulka. Z Maćkiem Szczycińskim i Michałem Bryndalem, z którymi tworzę Stryjo, poznaliśmy się na studiach w Katowicach. Razem gramy od ośmiu lat i przez ten czas trochę zmieniło się nasze podejście do muzyki, którą wykonujemy. Na początku graliśmy moje kompozycje. Taką miałem ambicję – stworzyć trudny, ale melodyjny materiał, z którym potem się mierzyliśmy. To się nam fajnie udawało, byliśmy bardzo zadowoleni i w efekcie powstawała niezła energia. Uznaliśmy, że jesteśmy świetni, ale zaraz nam przeszło. Teraz jesteśmy na takim etapie, że nie gramy na koncertach żadnych przygotowanych wcześniej kompozycji. Pomyśleliśmy, że już na tyle dobrze się znamy, że będziemy grać ładne piosenki, które będą wymyślane przez nas na żywo, ale które będą miały pełną formę utworu.

R.Z.: Komponujecie na żywo?

N.K.: Tak. W tym sensie, że chcemy uciec od jamowej koncepcji grania, gdzie często transowe utwory snują się bez celu dłużej, niż trzeba. Nasze granie to swego rodzaju połączenie dyscypliny i komunikacji. Musimy pamiętać, co zostało zagrane i pilnować tego. Wzorem komunikacji jest dla mnie Maciej Szczyciński, któremu nie trzeba dwa razy grać tego samego, on po pierwszym razie ma już wszystko poukładane. Za to Michał Bryndal na perkusji świetnie dopełnia to swoim temperamentem. W momencie kiedy my z Maćkiem mamy już coś wymyślone, on od razu kombinuje, jak to wywrócić na drugą stronę. Co tworzy dobry rytm, dobry groove. Przy tym wszystkim nikt nie ucieka od swoich pomysłów, każdy z nas jest na tyle asertywny, że

trzymamy się swojego. Wypracowaliśmy sobie swój spójny i pojemny język, którym porozumiewamy się podczas grania. Dzięki czemu mamy wrażenie, że już wcześniej znaliśmy te utwory, podczas gdy wymyślamy je na bieżąco – i to jest super. Gramy tak już od pół roku i doszliśmy do wniosku, że skoro mamy gotowy materiał na płytę – z okresu, kiedy jeszcze graliśmy moje kompozycje – to wydamy album dwupłytowy. Na jednej płycie będą nagrania zarejestrowane na żywo, a na drugiej stare utwory nagrane w studio. Inaczej bylibyśmy nielojalni wobec słuchaczy, którym sprzedawalibyśmy coś z zupełnie innej planety niż ta, na której obecnie jesteśmy. Mam nadzieję, że płyta ukaże się wiosną, ale to jeszcze nic pewnego.

R.Z.: Jakie są twoje inspiracje spoza świata muzyki? Dotarło do mnie, że pasjonują cię gry komputerowe.

N.K.: Powiem ci szczerze, że to przez gry komputerowe postanowiłem zostać muzykiem. Dokładnie rzecz ujmując, zainteresowałem się muzyką poprzez soundtracki z gier komputerowych. We wczesnych latach dziewięćdziesiątych, mogłem mieć około trzech lat, kiedy w domu pojawił się komputer. Był wyposażony w kartę Sound Blaster, która pozwalała na odtwarzanie dźwięków w sposób polifoniczny. Wstawaliśmy z bratem rano, kiedy było jeszcze ciemno i zakradaliśmy się do pokoju, gdzie stał komputer, i graliśmy w gry ewidentnie nieprzeznaczone dla dzieci. Pamiętam opartą na jakimś horrorze grę *X-Com, Terror z głębin*. Kiedy porównałem muzykę z tej gry do muzyki, którą tworzy Ed Partyka, to okazuje się, że można ją potraktować jako wstęp do tego typu myślenia o kompozycji. Myślę, że to między innymi soundtracki z gier zaszczepiły we mnie to jazzowo bigbandowe zacięcie.

R.Z.: W tamtych czasach muzyka do gier była komponowana w inny sposób, niż ma to miejsce obecnie.

N.K.: Teraz proces powstawania muzyki do gier zbliżył się bardzo do komponowania muzyki filmowej. Gry maja ogromne budżety, coraz częściej pojawiają się wielkie nazwiska – na przykład Hans Zimmer. Kiedyś to była sztuka walki z ograniczeniami technicznymi. Ludzie, którzy się tym zajmowali byli wojownikami wysokiego kalibru. Weźmy taki soundtrack z gry Super Mario Bros, który nawet grywaliśmy na koncertach ze Stryjo. Bardzo trudno jest odwzorować groove podkładu perkusyjnego z tego utworu. Ludzie myślą, ze Mario to tylko rozpoznawalna melodia, a sednem jest podkład, który jest trafiony w punkt. Od gier, w każdym razie, zaczęła się moja fascynacja muzyką.

R.Z.: A później?

N.K.: Później poszło bardzo szybko. Zacząłem uczęszczać na zajęcia ogniska muzycznego prowadzonego przez Bogdana Chmurę, miałem około czterech lat, gdy zacząłem grać na fortepianie.

R.Z.: Jednak fortepian nie był jedynym instrumentem, z którym miałeś styczność w dzieciństwie. Podstawową szkołę muzyczną ukończyłeś również w klasie perkusji.

>

N.K.: Tak, w dzieciństwie grałem na perkusji w orkiestrze dętej i faktycznie zamiast chóru w szkole muzycznej pierwszego stopnia zacząłem uczęszczać na zajęcia zespołu perkusyjnego. Jakoś sobie radziłem, więc mój ojciec wpadł na pomysł, że skoro nieźle sobie daje radę, to może powinienem zrobić z tego dyplom i tak się faktycznie stało.

R.Z.: Procentuje to jakoś obecnie w twoim spojrzeniu na rytm w muzyce?

N.K.: Zdecydowanie. Mam wrażenie, ze nie da się wymyślić czegoś, co jest poza granicą twojej wyobraźni, dlatego, na przykład, hobbystycznie interesuje się beatboxem. Podoba mi się wokalizowanie pewnych rzeczy. Interesuje mnie też przenoszenie rytmu na inne instrumenty niż zestaw perkusyjny. Na *Chord Nation* jest kilka takich momentów, gdzie rozwiązania czysto perkusyjne zostały rozbite na całą orkiestrę. Pozwala to tworzyć ciekawe faktury, różne zazębiające się rytmy poszczególnych instrumentów. Umiejętność myślenia w ten sposób o muzyce na pewno ma swoje podłoże w mojej nauce gry na perkusji. Bardzo się cieszę, że kontynuowałem naukę gry na fortepianie. Perkusja była tylko dodatkiem, ale bez tego poszedłbym pewnie w „granie bez rytmu", co zdarza się, niestety, wielu osobom.

R.Z.: Wspomnieliśmy o walce z ograniczeniami technicznymi. Wykorzystałeś pewne niedogodności związane z dostrajaniem podczas gry instrumentów barokowych, w swojej suicie *Barok Progresywny*. Komponując, myślisz o technicznych aspektach, jakie narzucają instrumenty, które zamierzasz wykorzystać?

N.K.: Założeniem *Baroku Progresywnego* było wprowadzenie publiczności w swego rodzaju trans, stąd pojawiają się tam też elementy orientalne, ale, rzeczywiście, kiedy komponuję pierwszą rzeczą, o której myślę, są narzucone mi przez instrumenty ograniczenia, i w jaki sposób można próbować je przezwyciężyć. Myślę o tym przez pryzmat człowieka, który będzie grał to, co napiszę. Jeśli jemu będzie niewygodnie – automatycznie gorzej zagra. Z drugiej strony, techniczne aspekty nie powinny przyćmić emocjonalnej strony muzyki. Kwestia strojenia instrumentów, która pojawiła się przy okazji *Baroku Progresywnego* wymagała zauważenia, które konkretnie dźwięki muszą zostać podstrojone. Wtedy wiemy, w jakim centrum tonalnym się znajdujemy, i jeśli podpowiem ludziom, które dźwięki stroić najpierw, a które później – to mogę dopisać do tego całą opowieść muzyczną. Tego nie dało się wykonać bez stroików z wyświetlaczem graficznym, w które zaopatrzyliśmy się specjalnie do tego projektu. Wykorzystałem te momenty jako podkład pod improwizowane, jazzowe solówki. Wizualny aspekt też był istotny, muzycy na scenie podawali sobie nawzajem stroik niczym fajkę pokoju, to stworzyło dodatkowo bardzo fajna energię – taki element zespolenia wśród muzyków.

R.Z.: W innym twoim utworze wykorzystałeś maszyny do pisania. W mojej głowie pojawiło się automatycznie skojarzenie z amerykańską awangardą, muzyką konkretną.

N.K.: Prawie zawsze pojawia się takie skojarzenie, gdy ktoś słyszy o wykorzystaniu przedmiotów codziennego użytki w celach muzycznych. Ludzie, słysząc coś takiego, myślą, że będzie to awangardowy utwór, w którym poza ciekawym, nietypowym brzmieniem nie będzie żadnych elementów dzieła muzycznego. Chciałem przełamać ten stereotyp. Już przy planowaniu pracy nad *Barokiem Progresywnym* pojawił się problem z perkusją, która jest zbyt głośna w stosunku do instrumentów z epoki. Poprosiłem Michała Bryndala, by skonstruował specjalnie na tę okazję zestaw, na którym mógł grać ciszej, nie zagłuszając innych. W projekcie z maszynami do pisania i maszynami do szycia udało nam się dzięki temu doświadczeniu stworzyć zestaw, który był jeszcze cichszy. Umożliwiło to, że maszyny było w ogóle słychać. Dodatkowo udało nam się znaleźć też około piętnastu różnych dźwięków wydawanych przez maszyny, które można było zapisać, i muzycy, którzy je obsługiwali, grali po prostu z nut. Całość miała mocny kontekst miejsca, ponieważ utwór miał swoje prawykonanie w Brzezinach, które były i są miastem krawieckim. Maszyna do szycia ma jednak zbyt mało aspektów brzmieniowych, więc postanowiłem dodać do tego maszynę do pisania i tak potraktować wszystko jako jeden instrument. Do tego stworzyłem orkiestrację. Fascynuje mnie stwarzanie nowych możliwości brzmieniowych, na przykład wykorzystywanie nowych podziałów instrumentów na sekcje w big-bandach. Lubię tworzyć dla dużych grup muzyków.

R.Z.: Podobno lubisz tłum?

N.K.: Lubię tłum, bo ma swoją energię, którą pobieram, na przykład, przemieszczając się zatłoczonymi środkami transportu. Lubię też podróżować.

R.Z.: Skoro lubisz podróże, to na koniec naszej rozmowy zapytam cię o najbardziej egzotyczne miejsce, w które dotarłeś ze swoją muzyką?

N.K.: Zdarzył nam się ze Stryjo wyjazd, podczas którego zagraliśmy w Singapurze i Korei Południowej. Znaleźliśmy się tam na zaproszenie Instytutu Adama Mickiewicza i Piotra Turkiewicza. Stwierdzili z jakiegoś powodu, że będziemy tam dobrze pasować.

R.Z.: I jak pasuje polski jazz do Korei Południowej?

N.K.: To, co tam zobaczyłem, było niesamowite. Ludzie wychowani w tamtejszej kulturze zupełnie inaczej odbierają muzykę niż my. Podam ci przykład – na festiwalu, na którym graliśmy, było dwieście tysięcy osób. Dwieście tysięcy osób na festiwalu jazzowym – niesamowite. I ci ludzie uczestniczący w tej ogromnej imprezie, gdzie jest wiele scen, a muzyka jest prezentowana bardzo przekrojowo, reagują pozytywnie na każdy jej rodzaj. Po zespole prawie popowym wchodzi na scenę Tomasz Stańko ze swoim najgrubszym staffem. Jest tam wszystko od maistreamu do awangardy – przekrój przez wszystkie gatunki. Publiczność chłonie tam wszystko, bez wybrzydzania. Oni przychodzą po prostu posłuchać muzyki.

fot. Krzysztof Wierzbowski

Jest jednym z najczęściej u nas nagradzanych i podziwianych pianistów jazzowych, będąc jednocześnie jednym z najrzadziej publikujących płyty pod własnym nazwiskiem. Wymarzony współpracownik-akompaniator wokalistek i wokalistów jazzowych oraz ceniony aranżer i kompozytor. **Michał Tokaj**, po dziesięciu latach przerwy, w listopadzie wydaje drugą płytę ze swoim triem, zapowiadając intensywniejszą działalność tej obecnie najważniejszej swojej formacji.

Nie chcę niczego przyśpieszać

Piotr Wickowski
piotr.wickowski@radiojazz.fm

Piotr Wickowski: Nowa płyta Michał Tokaj Trio *The Sign* rozpoczyna się mocnym, dynamicznym, utworem. Co jest u was sytuacją trochę nietypową...

Michał Tokaj: Na początku jest utwór tytułowy z ostinato basu, w metrum nieparzystym. Zdecydowałem się, żeby ten utwór zaczynał płytę, bo odnoszę wrażenie, że wiele osób kojarzy mnie z muzyką dosyć spokojną, poetycką i natchnioną. Myślę, że także tej na płycie nie brakuje, ale chciałem, żeby utwór rozpoczynający był mocniejszym akcentem, trochę na zasadzie zderzenia się od razu z moją nową muzyką.

P.W.: Może chciałeś zwrócić uwagę szczególnie na ten utwór, bo w końcu dał on też tytuł całemu albumowi?

M.T.: Tak naprawdę wszystkie utwory na tej płycie są zapisem moich wrażeń, moich przeżyć od pierwszej płyty do dzisiaj. Nie mam tu specjalnych faworytów, na wszystkie chciałbym zwrócić uwagę. Każdy utwór i jego tytuł coś dla mnie znaczy i one w sumie, razem układają się w taką opowieść, na której mi zależało. Płyta została nagrana, wszystko się udało, może nie wprost, ale jednak dzięki temu, że latem tego roku zostałem ojcem. Dla mnie jest to pewnego rodzaju znak czy olśnienie, żeby życie nabrało nowej treści, żeby zrobić kolejny krok. Tym kolejnym krokiem, zwlekanym od wielu lat, jest właśnie ta płyta.

P.W.: Z czym wiąże się pytanie, od którego nie uciekniesz, a które będzie pewnie nie raz padać przy okazji tej premiery: dlaczego trzeba było czekać dziesięć lat na drugą twoją autorską płytę i dlaczego tak mało nagrywasz pod swoim nazwiskiem?

M.T.: Były różne powody: brak czasu, brak motywacji, po prostu poczucie, że jeszcze nie czas. Byłem też zajęty wieloma innymi projektami, jako sideman, jako kompozytor i aranżer. Ale przyszła chwila, kiedy mogłem skupić się więcej na swojej twórczości.

P.W.: Mimo niewielkiej aktywności na polu działalności autorskiej, jesteś bardzo doceniany przez środowisko muzyczne, o czym najlepiej świadczy kolekcja Fryderyków, które udało ci się zebrać.

M.T.: No cóż, być może dowodzi to tego, że pomimo niewielkiej działalności na własny rachunek, jednak jestem zauważany i doceniany przez środowisko czy przez słuchaczy. Są też dowodem mojej twórczości, tego, że nie spoczywam na laurach, staram się coś robić.

P.W.: Może jesteś po prostu nieczęsto spotykanym przykładem artysty, dla którego twórczość solowa nie jest najważniejsza, który woli koncentrować się bardziej na pracy na rzecz innych muzyków? Uczestniczysz w wielu takich projektach, do tego jeszcze aranżując, komponując.

M.T.: Być może tak jest. Może jest to też kwestia jakiegoś okresu w moim życiu. Bo akurat teraz mogę powiedzieć, że skupiam się bardziej na graniu w trio, z Michałem Barańskim na kontrabasie i Łukaszem Żytą na perkusji, czyli w składzie który istnieje już od dziesięciu lat. Chciałbym w nim grać więcej, bardzo mi tego brakowało. Oczywiście nie rezygnując z innych projektów, bo tworzenie dla innych jest też zawsze wyzwaniem. Lubię sprostać takim wyzwaniom, natomiast wiem, że tylko taka praca mi nie wystarcza.

P.W.: Powiedziałeś, że utwory na płytę *The Sign* to przegląd twoich kompozycji z całego okresu pomiędzy tą płytą a poprzednią. Który jest najnowszy?

M.T.: Tytułowy jest chyba najmłodszy, tak mniej więcej sprzed dwóch lat.

>

fot. Marta Ignatowicz-Sołtys

P.W.: Dlaczego na płycie są prawie wyłącznie twoje kompozycje?

M.T.: Dziewięć na dziesięć utworów jest mojego autorstwa. Tylko ostatni na płycie – *Awakening* – jest Darka Oleszkiewicza. Graliśmy ten utwór wielokrotnie w zespołach Piotra Barona i przy innych okazjach. Chciałem do niego wrócić, żeby przypomnieć, że Darek grał na mojej pierwszej płycie *Bird Alone*. Taki ukłon w jego stronę. Zwłaszcza, że ten utwór gramy do dzisiaj na koncertach i jest bardzo fajnie odbierany. Mieliśmy w planach, żeby pojawiły się jakieś standardy, nawet nagraliśmy je, ale doszedłem do wniosku, że jest bardziej spójnie, kiedy projekt jest bardziej autorski.

P.W.: Pierwszą płytę *Bird Alone* wydała japońska wytwórnia Gats Production, druga też ma zagranicznego wydawcę. Nie odpowiadają ci polskie wytwórnie?

M.T.: Rzeczywiście, *The Sign* wydaje słowacka Hevhetia. Jestem tam na południu obecny już od dłuższego czasu. W połowie lat 90. z Łukaszem Żytą zacząłem tam jeździć grać z muzykami z Czech i ze Słowacji. Podobnie jak w przypadku pierwszej płyty, zdecydował tu przypadek. Przy pierwszej płycie dostałem nieoczekiwany e-mail z Japonii z propozycją od wydawcy. Tym razem występując na festiwalu na Słowacji, około trzech, czterech lat temu, poznałem Jano Sudzinę, który jest właścicielem Hevhetii. Powiedział, że rozbudowuje katalog i zaproponował, żebym wydał u niego swoją płytę. Odpowiedziałem, że się zastanowię. Trochę mi to zastanawianie się zajęło, ale w końcu doszło do wydania u niego płyty. W Polsce przez te dziesięć lat ciężko mi było znaleźć wytwórnię. Miałem wiele dylematów związanych z tym, czy w ogóle warto, myślałem, że to nie ma sen-

su, bo płyty się nie sprzedają. Wiem, że obecnie w Polsce, po latach posuchy, sytuacja jest lepsza, pojawiło się więcej wytwórni. Ale ja też nie mam takiego charakteru, żeby dobijać się do kogoś. Pojawiła się propozycja ze Słowacji i z niej skorzystałem.

P.W.: Format twojego zespołu, czasem określany jako trio fortepianowe, jest obecnie jednym z najpowszechniej eksploatowanych przez muzyków jazzowych na całym świecie. Czujesz w związku z tym większą presję ze strony olbrzymiej konkurencji? Czy może działa to mobilizująco?

M.T.: Nie widzę w tym problemu. Wydaje mi się, że większa konkurencja jest większą inspiracją, jest większym motorem do działania. Im więcej słyszę wokół siebie ciekawych i różnorodnych dźwięków, nieważne czy są to tria fortepianowe czy inne składy, tym dla mnie lepiej. Zupełnie, jakbym dostawał więcej paliwa. Żyjemy po prostu w takim świecie i musimy znaleźć dla siebie w nim miejsce, spróbować zrobić tak, żeby inni nas zauważyli, chcieli przychodzić na nasze koncerty. Nie chcę działać na zasadzie silenia się na oryginalność albo wygrywania w gąszczu podobnych projektów. Każdy ma swoje osobiste rzeczy do przekazania, o ile nie stara się na siłę kopiować, a skład jest tylko do tego narzędziem.

P.W.: Czasami jako pianista jesteś porównywany do Billa Evansa, ty sam przyznajesz się do wpływu Herbiego Hancocka, który robił na tobie wrażenie, przynajmniej na początku, kiedy zaczynałeś interesować się jazzem. Możesz wymienić jeszcze innych ważnych dla ciebie pianistów? W ogóle najważniejszych dla ciebie muzyków?

M.T.: Jak najbardziej, oczywiście. Do Herbiego Hancocka zawsze mogę się przyznawać. Od składu Milesa Davisa z Hancockiem z płyt: *My Funny Valentine* oraz *Four & More* zaczęła się moja przygoda, głębokie wchodzenie w muzykę, analizowanie o co w tym chodzi, słuchanie płyt dziesiątki razy i odkrywanie za każdym razem nowych rzeczy. Herbie Hancock do dzisiaj jest dla mnie bardzo ważny i inspirujący, choć nie ze wszystkimi jego projektami identyfikuję się, nie wszystkie mi się podobają.

P.W.: Wracasz do tamtych nagrań z Davisem czy są już raczej przeszłością?

M.T.: Wracam i ciągle tego słucham. Davis będzie dla mnie zawsze wyjątkowy. Podobnie jak Wayne Shorter, którego też bardzo szanuję i do dzisiaj słucham.

P.W.: Inni pianiści i nie tylko pianiści?

M.T.: Bill Evans? Nie wiem, nie poświęciłem mu bardzo dużo czasu, zwłaszcza w porównaniu do Herbiego. Na pewno Ahmad Jamal był dla mnie inspiracją, pisałem o nim pracę magisterską. Jest nadal bardzo aktywny, mimo 84 lat, ma wielką charyzmę. Śledzę ciągle jego twórczość i do dzisiaj sprawia mi ogromną przyjemność słuchanie jego gry. Brzmi bardzo nowocześnie, ciekawiej niż większość tych ślepo zapatrzonych w nowoczesność. Dla mnie to co on robi jest nowoczesne, świeże, natchnione. Tak samo jak Sonny Rollins,

>

też w podobnym wieku. Przez całe życie miał masę różnych eksperymentów, odjazdów, przygód z graniem free, a teraz znowu zatoczył koło. Wszystko to zunifikowane słychać w jego graniu, on nie gra ani free, ani nie-free.

Bliski był mi też pianista Herbie Nichols, z pogranicza grania formalnego, tworzący bardzo ciekawe rzeczy tuż po Monku. Cenię bardzo Mary Lou Williams i jej kontynuatorkę Geri Allen. Mógłbym tak wymieniać długo.

P.W.: Nie wymieniłeś nikogo z młodych.

M.T.: Ostatnio podoba mi się to co robi Tigran Hamasyan. Na jego albumach solowych jest trochę elektroniki i dużo jego ormiańskich korzeni, które słychać praktycznie w każdej frazie, także w jego śpiewie. Bardzo fajny warsztat wykorzystywany w umiejętny sposób, zwłaszcza w jego projekcie solowym, którym mnie zaskoczył. Nie za dużo dźwięków, ale użyte we właściwy sposób. Dobry balans pomiędzy ciszą a ścianą dźwięku.

P.W.: W twojej twórczości też można odnaleźć lokalne inspiracje, chociażby filmowe – temat z *Chłopów* stał się nawet jednym z waszych sztandarowych utworów.

M.T.: Staram się od tego nie uciekać. Może kiedyś, na początku, będąc bardzo młodym, ciągnęło mnie w stronę grania czarnego, amerykańskiego, ale potem mi przeszło. Krew przestała się we mnie tak straszliwie gotować. Ale nigdy nie byłem fanem brania na siłę na warsztat Chopina i wykręcania go w każdą możliwą stronę. Proponowano mi kiedyś, abym zrobić coś związanego z Chopinem, ale czy jest taki przymus, że każdy jazzowy artysta musi się z tym mierzyć? Myślę, że lepiej, kiedy jest mniej dosłownie. Jeżeli ktoś zauważy jakieś polskie elementy w moim graniu, to OK, natomiast ja nie będę tego nazywał, zakładał, że coś koniecznie musi w niej być, bo jestem przedstawicielem muzyki polskiej.

P.W.: Ja na tej nowej płycie słyszę pewne zapożyczenia od Komedy.

M.T.: Bardzo możliwe. Na pewno jest tam mnóstwo rzeczy nieświadomie wykorzystanych, bo to jest coś co można nazwać polską szko-

fot. Bogdan Augustyniak

łą pianistyki jazzowej. Ja od tego nie uciekam, nie jestem pianistą węgierskim, choć mam węgierskie nazwisko. Nie mieszkałem długo za granicą, nie mogę tam za długo zagrzać miejsca, bo ciągnie mnie do Polski. Jestem Polakiem, więc można u mnie znaleźć elementy polskiej romantyki, melodii, smutku, zadumy.

Czasami na koncertach, pod wpływem chwili, gramy coś Komedy: *Nóż w wodzie – Ballad for Bernt*. Ale ja nigdy nie byłem specjalistą od Komedy. Jest jednym z elementów, które mogą się czasami rozwinąć, pojawić i rozbłysnąć na chwilę, a potem pojawiają się inne.

P.W.: Zastanawiasz się czasem czy czegoś nie zmienić w swojej autorskiej grupie, nie rozbudować instrumentarium, poszerzyć składu?

M.T.: Płyta wychodzi po przerwie i chciałbym się teraz skupić na graniu w trio. Jeżeli ten etap się skończy, nowa inspiracja sama nadejdzie, wszystko nadejdzie – w swoim czasie. Nie chcę niczego przyśpieszać.

fot. Piotr Gruchała

Samuel Blaser – kompozytor, jeden z najwszechstronniejszych puzonistów europejskich, uważany za równie utalentowanego co legendarny Albert Mangelsdorff. Jedna ze wschodzących gwiazd muzyki improwizowanej i jazzu. Podziwiany za technikę gry i muzyczną dojrzałość. Ma 33 lata. Pochodzi ze Szwajcarii, obecnie mieszka w Berlinie.

Kopiowanie jest dobre

Urszula Orczyk
u.orczyk@gmail.com

Urszula Orczyk: Samuel, znasz język polski? Pytam, ponieważ czasami odpowiadasz po polsku i to praktycznie bez błędów.

Samuel Blaser: Trochę (odpowiada po polsku – przyp. red.). Codziennie uczę się polskiego. Lubię polską kuchnię, mam tutaj też przyjaciół.

U.O.: Podobno zainteresowałeś się puzonem jako dwuletnie dziecko. Nie była to wtedy dla ciebie po prostu ciekawa zabawka?

S.B.: Nie wydaje mi się. Może zafascynowała mnie ta część, która się rusza (suwak – przyp. U.O.). Ale ta fascynacja została mi do czasu, aż

mogłem zacząć grać i wiedziałem, z czym mam do czynienia. Naprawdę chciałem grać na tym instrumencie. Zacząłem, kiedy miałem dziewięć i pół roku. Wcześniej, w wieku siedmiu lat mogłem tylko sobie dmuchać w ustnik, nauczyciel nie pozwalał mi używać suwaka, a to była najważniejsza i najciekawsza dla mnie część puzonu.

U.O.: Czy poza puzonem masz inne ulubione brzmieniowo instrumenty?

S.B.: Bardzo lubię wiolonczelę. Właściwie lubię wszystko, co dobrze brzmi (śmiech). Gitarę, ponieważ gram od wielu lat z gitarzystą. Ale puzon jest dla mnie wyjątkowy, bo swoim brzmieniem przypomina ludzki głos. Można na przykład naśladować dziadka, gdy się wkurzy.

U.O.: Sądzisz, że aby stać się muzykiem rozpoznawalnym na świecie, powinno się przeprowadzić do Nowego Jorku? Ty spędziłeś tam trzy lata.

S.B.: Nie, nie trzeba. Ale jeśli już ktoś się wybiera do Nowego Yorku, należy tam zostać na dłużej. Nie na trzy miesiące czy pół roku. Aby stać się częścią tamtej społeczności, doświadczyć korzyści z przebywania w tym mieście, współpracy z tamtejszymi muzykami, musisz zostać tam przez dłuższy czas. Ale to nie jest jakaś konieczność. Znam wiele przykładów muzyków, którzy zostali w Europie – Albert Mangelsdorff czy wielcy szwajcarscy muzycy jak Pierre Favre, Irene Schweizer. Jest wielu wielkich muzyków, którzy nigdy nie mieszkali w Stanach.

U.O.: Tak, lecz czy obecnie nie jest to, w pewnym sensie, prostsza droga do wybicia się?

S.B.: Ja jestem bardzo zadowolony z tego doświadczenia. Mogę polecić każdemu. Ale myślę, że teraz panuje trochę taka moda na jeżdżenie do Nowego Jorku. A każdy ma swoją indywidualną drogę. W Nowym Jorku jesteś niczym płotka w wielkim stawie. Nie jest łatwo. Trzeba dużo pracować. Mam szczęście, że gram na instrumencie, który nie jest aż tak popularny; nadal jest relatywnie mało puzonistów. Może miałem trochę łatwiej, nie wiem... W przypadku saksofonistów, pianistów... jest ich tylu, że naprawdę musisz znaleźć swoje unikalne brzmienie, żeby się wyróżnić.

U.O.: W jakim punkcie swojej muzycznej kariery znajdujesz się obecnie?

S.B.: Dobre pytanie. Po prostu gram muzykę, nie wiem, w jakim punkcie jestem. Tyle rzeczy mnie interesuje... Od czterech lat studiuję kompozycję, a więc dużo siedzę w muzyce klasycznej, wykonuję muzykę barokową, muzykę współczesną. Przez większość roku gram muzykę improwizowaną. Gdzie jestem? Nie wiem gdzie, po prostu robię to, co aktualnie mam do zrobienia. Jestem w trasie z Trio, następnie jadę do Chin z Pierrem Favre, potem wracam i w listopadzie mam trasę z Trio w Hiszpanii, następnie jadę na Ukrainę, aby zagrać z Piotrem Damasiewiczem. Jestem więc zaangażowany w różne projekty. Codziennie rano gram na puzonie, a po południu komponuję.

>

U.O.: Codziennie?

S.B.: Tak. W przeciwnym razie traci się formę. Tak samo jest z komponowaniem. Musisz rozwijać swoją wiedzę, umiejętności, pomysły; musisz się uczyć, analizować, słuchać. Mnóstwo pracy... Ale ja to lubię.

U.O.: Podchodzisz do muzyki jak do nauki, analitycznie?

S.B.: Nie.

U.O.: Pytam, bo słuchając twojej gry, mam wrażenie, że traktujesz każdy dźwięk z wielką rozwagą i szacunkiem, jakbyś ważył muzyczne składniki z matematyczną dokładnością.

S.B.: Byłem naprawdę kiepski z matematyki, nie myślę w naukowy sposób. Jestem emocjonalny i mam artystyczną duszę. Gram, reagując na to, co mnie otacza. W ogóle nie interesuje mnie matematyka. Owszem, próbuję stosować zasady, którymi posługiwali się klasyczni kompozytorzy, chociaż nie widzę w tym za bardzo sensu (śmiech). Staram się znaleźć inne sposoby na wyrażenie siebie. Ale wiem, co masz na myśli. Tak, jestem dokładny i ostrożny, bo chcę grać tylko to, co sam chciałbym usłyszeć, a to zajmuje chwilę i czasem, jeśli trafię nie w tę nutę, jestem naprawdę sfrustrowany (śmiech). To dlatego, że mam słuch absolutny, co jest wielką zaletą, ale też i wadą. Wszystko słyszę. Kiedy ktoś coś gra, automatycznie widzę to w zapisie nutowym, więc kiedy gramy te same rzeczy i Marc (Ducret) czy Pierre (Favre) zamieniają jakiś dźwięk, natychmiast to wychwytuję i mogę coś na tym zbudować, bo wiem, co się dzieje.

U.O.: Jesteś perfekcjonistą?

S.B.: Tak, absolutnie. We wszystkim, co robię. To konieczne, inaczej nie odniesie się sukcesu.

U.O.: Naprawdę?

S.B.: Tak. I jak coś już mi się uda, mogę przejść do kolejnego etapu. To jak ciągłe, kolejne wyzwania.

U.O.: Z drugiej strony, jako perfekcjonista, nigdy nie jesteś zadowolony...

S.B.: To prawda. Czasami, na przykład dwa dni temu, mówię: „OK, było w porządku". Ale doskonale wiem, co nie było w porządku i nad czym muszę popracować. Może czasem odczuwam, że odniosłem sukces, gdy ludzie przychodzą po koncercie i dziękują, uśmiechają się. Tak często się zdarza, kiedy gram z Pierrem Favre, właściwie za każdym razem, na każdym koncercie. Przypuszczam, że z jego powodu, bo on zawsze jest uśmiechnięty i szczodry w dzieleniu się muzyką. I ja też, będąc częścią tego duetu, na tym korzystam, otrzymuję te uśmiechy. To bardzo satysfakcjonujące.

U.O.: Powiedziałeś, że najlepiej ci się gra, gdy masz maksimum wolności. W jakiej sytuacji czujesz, że masz jej najwięcej?

S.B.: Kiedy ja to powiedziałem? (*śmiech*)

U.O.: No cóż, powiedziałeś.

S.B.: Z czasem zacząłem bardziej lubić kontrolowanie. A dziś, będąc na scenie we trzech, będziemy mieć coś około 95 procent wolności.

U.O.: A czy granie solo nie jest tą idealną sytuacją? Możesz mieć 100 procent wolności.

S.B.: Ach, mówisz o graniu solo. Właściwie nie jestem pewien, bo to chyba najtrudniejsza sytuacja. Kiedy grasz solo, musisz być naprawdę dobrze przygotowany, nie możesz liczyć na nikogo prócz siebie. Musisz mieć plan, przynajmniej ja muszę. To wymaga dużo pracy . Zawsze bardzo boję się grać solo, ponieważ jesteś jakby nagi na scenie, musisz uzasadnić każdą nutę, mieć jasny przekaz, żeby to miało sens dla publiczności, która cię słucha. Recital solo jest najtrudniejszy, szczególnie w przypadku puzonu, ponieważ nie mogę na nim zagrać akordów. Pianista może sobie pomoc pedałem, może grać akordy. Ja mogę grać jedynie melodie. To wymaga dużego ugruntowania i pewności na scenie. W moim odczuciu jedyny puzonista, któremu to się naprawdę udało, był Mangelsdorff. On rzeczywiście znalazł swój sposób na wyrażenie siebie grając solo, był mistrzem.

Ludzie najłatwiej zapamiętują melodię i rytm. Jeśli ich brakuje, jest to

fot. Piotr Gruchała

trudne na dłuższą metę do zniesienia. Chociaż można obyć się i bez tego, na co przykładem jest *Farben* z *Pięciu utworów na orkiestrę* Shoenberga – są tam same zmieniające się akordy, nie ma melodii, no może na początku i końcu.

Grałem kilka razy solo, lecz nie występowałem w tej roli od około roku. Ale nagrałem nowy album solo z krótszymi niż zwykle utworami. Spędziłem dużo czasu w studio, aby uzyskać odpowiednią atmosferę. Nagranie go zajęło mi około miesiąca pracy. Nie został jeszcze wydany.

>

U.O.: Czego starasz się unikać w swojej muzyce?

S.B.: Grania wciąż tych samych rzeczy (śmiech). Kopiowania. Nie, kopiowanie jest dobre.

U.O.: Kopiowanie jest dobre?

S.B.: Tak, to jedyny sposób na nauczenie się czegoś. Ja sporo kopiuję. To jak nasiąkanie informacją i przetworzenie jej na swój własny sposób. Wszyscy kopiowali. Nawet Beethoven, Haydn. Wszyscy...

U.O.: Zależy też, czy robi się to świadomie, czy nie.

S.B.: Musisz to robić świadomie. Ale czasami zdarza się, że coś skomponuję, a mój nauczyciel mówi: „To przypomina mi bardzo Bartoka". Ja na to: „Co? Bartoka?". Potem patrzę do zapisu nutowego i, faktycznie, jest prawie identycznie. Myślę, że obecnie jest niemożliwym bycie w 100 procentach oryginalnym. Wszystko już było, wszystko zrobiono, nawet już w czasach Baroku. Beethoven przecież użył w swoich *Wariacjach na temat Diabellego* motywu z arii Leporellego *z Don Giovanniego* Mozarta. A więc skopiował i rozwinął ideę na swój sposób, w swojej własnej interpretacji.

U.O.: Zawsze bardzo dbasz o estetyzm w swojej muzyce?

S.B.: Tak, ponieważ staram się grać tę samą muzykę w określony sposób, a więc tak – dbam o estetykę. Może przez sposób doboru muzyków. Granie z Marciem Ducretem czy Pierrem Favre nadaje konkretny koloryt mojej muzyce, w określony sposób buduje moją muzykę. Gdybym grał z innym gitarzystą, na przykład Billem Frisellem, moja muzyka brzmiałaby kompletnie inaczej. A więc estetyka wynika z tego, z kim grasz.

U.O.: Co najbardziej lubisz w muzyce – eksplorowanie jej, eksperymentowanie, komponowanie, improwizowanie?

S.B.: Wszystko, co wymieniłaś (śmiech). To wszystko część mojej pracy.

U.O.: To oczywiste, ale czy jakaś z tych składowych jest ci szczególnie bliska?

S.B.: Nie wiem, ponieważ lubię i grać, i komponować, i ćwiczyć.

U.O.: Lubisz grać czy ćwiczyć?

S.B.: Ćwiczenie to gra (śmiech). Taaak, trzeba starać się być muzykalnym, kiedy ćwiczysz.

U.O.: Gdy rozmawiałam z Avishai'em Cohenem, wyraził swoją frustrację tym, że po 30 latach grania nadal musi ćwiczyć, a nie po prostu grać.

S.B.: Bardzo lubię grę Avishai'a. To dobry muzyk. Na początku ćwiczenie zawsze jest nudne. Myślę, że trzeba podejść do tego jak do medytacji – grać, poddać się instrumentowi, brzmieniu, skupić się na jakości tego brzmienia albo myśleć o czymś innym. Ja lubię czuć, że kontroluję mój puzon, jestem z nim jakby jednością. Pierre Favre gra codziennie, ale to też jest zarazem ćwiczenie.

Czasami dzwoni do mnie i mówi, że idzie pograć do piwnicy na kilka godzin, ale ja wiem, że będzie tam ćwiczył. Każdy musi pracować nad formą. Dla mnie ćwiczenie to gra.

U.O.: Wspomniałeś o pomyśle na zmiksowanie muzyki dawnej z muzyką improwizowaną i wykonaniem jej na zabytkowych instrumentach.

S.B.: Czego jeszcze nie zrobiłem... Nadal jest to na etapie projektu.

U.O.: Skąd ta potrzeba wracania do przeszłości?

S.B.: Bo zawsze mi się to podobało. Muzykę taką i tak gram. Dlaczego więc nie połączyć tych dwóch rzeczy. Co robiono już wielokrotnie z różnym rezultatem. Niektórym się udało, innym mniej. Wiele jest adaptacji muzyki dawnej, również w solowych projektach. Są różne książki, opracowania z czasów, kiedy ludzie dużo improwizowali, więc można próbować łączyć tę muzykę dawną z jazzem. W dzisiejszych czasach ludzie grający muzykę improwizowaną baroku traktują ją trochę sztywno, bo w książkach mają wszystko napisane – jak zagrać melodie, ozdobniki.

U.O.: Możesz wymienić jakieś udane, w twojej opinii, adaptacje?

S.B.: Muszę trochę pomyśleć... Przychodzą mi teraz do głowy akurat niekoniecznie te udane... Jest kawałek Bobo Stensona *Music for a While* z albumu *Goodbye*, wydanego przez EMC.

U.O.: Myślałeś o tym, aby zreinterpretować inną muzykę klasyczną, tak jak barokową i średniowieczną, użytą w projekcie Consort in Motion?

S.B.: To dość delikatna sprawa. Nie sądzę, żebym chciał dotykać się na przykład Beethovena czy Mozarta, ponieważ to dla mnie sacrum. Choć były osoby, którym udało się to zrobić. Uri Cane zrobił wiele interesujących rzeczy, wykorzystując utwory Beethovena, Mahlera.

U.O.: Zamierzasz kontynuować projekt Consort in Motion?

S.B.: Prawdopodobnie tak, ale obecnie jest wstrzymany. Ach, to trochę skomplikowana sprawa... Ale jest inny projekt, który ma być wydany, z prawie tym samym składem – projekt w hołdzie Jimmy'emu Giuffremu. Na razie Consort in Motion jest w zawieszeniu, może na rok, nie wiem. To zależy od wielu czynników, także od impresariatu. Mieliśmy jechać w trasę w listopadzie przyszłego roku, ale zastąpił to projekt w hołdzie Giuffremu.

U.O.: Czy masz jakieś ulubione style muzyczne?

S.B.: Obecnie słucham dużo muzyki klasycznej. Słucham Ligati'ego, Shomberga, Shumana, Beethovena, Mahlera, wszystkich wielkich klasyków. To jest aktualnie moja muzyka. Właściwie nie słucham obecnie jazzu, czasami, kiedy kupię jakieś nagrania, jak ostatnio płytę Elvin Jones Trio (z Joe Farrelem i Jimmym Garrisonem) – jest świetna, na marginesie, czy płyty Jamesa Blackwella, Dewey'a Redmana.

>

fot. Piotr Gruchała

U.O.: Czego szukasz w muzyce, której chcesz słuchać? Co muzyka powinna mieć, aby przykuć twoją uwagę?

S.B.: Dobre pytanie. Musi być przyjemna dla moich uszu (śmiech). W zasadzie to nie wiem... Myślę, że to ma związek z uczuciami, tym, jak czuję muzykę. Albo jak muzyka do mnie przemawia. Musi być ciekawie skomponowana, dlatego nie słucham żadnej muzyki improwizowanej, bo sam ją gram. Rzadko kiedy można usłyszeć muzykę improwizowaną, która jest dobrze zbudowana od A do Z. Szczególnie w przypadku zespołów, które dużo ze sobą pracują, często zdarzają im się ślepe zaułki, słychać, jak zespół szuka kierunku i nie wie, w którą stronę pójść. Co się nie zdarza w przypadku muzyki komponowanej, bo kompozytor przemyślał, jak ona ma wyglądać, jak ma się rozwijać. Lubię więc muzykę, która jest dobrze przemyślana. Ligati stanowi świetny przykład na to, jak z prostego materiału zrobić coś wielkiego; potrafił zbudować 10-minutowy utwór, który jest ciekawy od początku do końca.

U.O.: Które albumy bądź projekty, które zrobiłeś, były szczególnie ważne z twojej perspektywy?

S.B.: Ostatni album Consort in Motion *Mirror to Machaut*, ponieważ jest przemyślany, dobrze skomponowany i wyprodukowany, ma świetne brzmienie. Myślę, że to naprawdę dobre wydawnictwo. Poza tym mój album solowy, jeszcze niewydany, trochę mi zajął czasu. I mój ostatni nagrany album jest także dla mnie bardzo ważny, ale z innych względów.

U.O.: Jakich?

S.B.: Moja manager Izumi Uschida, z którą pracowałem przez pięć lat, zmarła niedługo po jego nagraniu. To świetna płyta, naprawdę jestem

z niej dumny, ale ma dla mnie wyjątkowo emocjonalne znaczenie. Jest to album nagrany z Ravim Coltranem w hołdzie Jimmy'emu Giuffremu, ma się ukazać w kwietniu 2015 roku.

U.O.: Jaka muzyka wywarła na ciebie szczególny wpływ?

S.B.: *No problem* Cheta Bakera, *Octofunk* Davida Murraya. Ostatnio zachwycam się *Sonatą na wiolonczelę* Ligati'ego. Wszystkie kwartety smyczkowe Bartoka, wszystko Mangelsdorffa, szczególnie jego solowe albumy. Raczej nie mam jakichś wyjątkowych płyt, ale te dwie pierwsze wymienione były moimi pierwszymi albumami jazzowymi. Kiedy miałem około 13 lat, moja ciocia dała mi je, jeszcze na kasetach magnetofonowych, i powiedziała, żebym posłuchał, a jeśli mi się nie spodobają, mogę sobie na nich coś nagrać. Zachowałem je i słuchałem non-stop. Potem kupiłem sobie płyty CD i słucham ich do dzisiaj, znam je na pamięć.

U.O.: To prawda, że Tomasz Stańko jest jednym z twoich idoli?

S.B.: Tak.

U.O.: Co cię w nim fascynuje? Macie podobny nostalgiczno-liryczne brzmienie.

S.B.: Jego wyjątkowe brzmienie i styl. Kiedy mówię Stańko, to myślę o jego tonie, bardzo ekspresyjnym, jego specyficznym frazowaniu. W jego grze jest mnóstwo emocji. Bardzo lubię *From the Green Hill*, *Lontano, Litanię* – to moje ulubione albumy. I tak, ma bardzo nostalgiczne brzmienie.

U.O.: Jakim artystą chciałbyś być? Jaki masz cel?

S.B.: Chcę być sobą (śmiech). Po prostu chcę być sobą i grać. Nie chcę mieć żadnych oczekiwań. Oczywiście, chciałbym, aby moja muzyka była słuchana, ale nie oczekuję niczego. Jeśli grałbym swoją muzykę co wieczór w tym samym mieście, też byłoby dobrze...Nie, właściwie to nie (śmiech). Uwielbiam być w trasie.

U.O.: Łatwo się nudzisz?

S.B.: Nie, nigdy. Nigdy się nie nudzę.

U.O.: Jesteś cierpliwy?

S.B.: Nie, jestem niecierpliwy. I nigdy się nie nudzę. Niecierpliwi mają głowę pełną pytań, celów, chcą ciągle iść naprzód, więc nie mogą być znudzeni.

U.O.: Jak to się stało, że ty, Marc Ducret i Peter Bruun zaczęliście grać razem?

S.B.: Marc i ja gramy ze sobą od 2009 roku i na początku graliśmy w kwartecie. W pewnym momencie zaczęliśmy występować w duecie i Marc powiedział – Samuel, myślę, że powinniśmy spróbować w trio, bo to będzie brzmiało oryginalniej i ciekawiej. Powiedział, że ma dobrego bębniarza z Danii, który nazywa się Peter Bruun. Zaczęliśmy w maju zeszłego roku, bardzo dużo razem gramy, jesteśmy już chyba w piątej trasie w ciągu półtora roku i nawet nie mamy nagranej płyty (*śmiech*).

>

fot. Piotr Gruchała

U.O.: A planujecie jakąś?

S.B.: Wolałbym raczej nie. Chciałbym zmotywować ludzi, aby przychodzili posłuchać nas na koncertach, zamiast kupować kawałek plastiku. Myślę, że ta muzyka jest bardziej strawna na żywo. To efemeryczna muzyka. (śmiech)

U.O.: Musicie się dobrze czuć w swoim towarzystwie.

S.B.: Być w dobrym towarzystwie (mówi po polsku – przyp. red.). Tak (śmiech).

U.O.: Według najbliższych planów koncertowych, będziesz grał z trio, Pierrem Favrem oraz z polskim trębaczem Piotrem Damasiewiczem na trzech koncertach na Ukrainie.

S.B.: Wydaje mi się, że to będzie jeden koncert, a wcześniej będziemy mieli próby. Jestem tego bardzo ciekaw, bo to nowe doświadczenie.

U.O.: Jak do tego doszło?

S.B.: Zadzwonili do mnie z Polskiego Instytutu Kulturalnego i zapytali, czy chciałbym wziąć udział w tym projekcie. To chyba projekt Piotra, biorą w nim udział artyści z kilku krajów, w tym Niemiec, Islandii. Dlatego spotykamy się wcześniej, aby się poznać. Piotra spotkałem raz czy dwa, ale nie graliśmy ze sobą jeszcze. Będzie to więc pewnego rodzaju eksperyment.

U.O.: Według planów wydawniczych na rok 2015 zaplanowane są cztery albumy.

S.B.: Te plany musiały się trochę zmienić, ponieważ po śmierci Izumi mam nowy management, który stopuje mnie z wydawaniem zbyt wielu płyt. Od 2005 roku wydałem chyba z jedenaście albumów. To za dużo. Nie mogę wydawać więcej niż jeden album na rok jako lider. Tak więc w 2015 wyjdzie tylko jeden – album *Spring Rain*, nagrany w hołdzie Jimmy'emu Giuffremu. Pozostałe trzy są nagrane i będą wydane pewnego dnia, ale to zajmie trochę czasu, bo zaczęliśmy myśleć bardziej strategicznie.

fot. materiały prasowe

Ben Williams – świetnie zapowiadający się młody kontrabasista jazzowy. Odkrycie ostatnich lat, głównie za sprawą jego obecności w zespole Pata Metheny i jego dwóch projektach: Unity Band oraz Unity Group. Wcześniej jednak doceniony przez kolegów z branży muzycznej. Zwyciężył w prestiżowym konkursie Thelonious Monk Jazz Competition (w jury m.in.: Charlie Haden, Ron Carter oraz Dave Holland). Studiował na Michigan State University oraz w Juilliard School. Grał z wieloma wybitnymi muzykami (Wynton Marsalis, Terence Blanchard, Benny Golson, Dee Dee Bridgwater, Herbie Hancock, George Duke). Przez kilka lat w zespole Jacky Terrassona. Jego pierwszy autorski album *State Of Art* zebrał bardzo dobre recenzje. W przyszłym roku, na wiosnę, przyjedzie do Europy z własnym zespołem i swoim nowym projektem. Prawdopodobnie zagra również kilka koncertów w Polsce. Poniższa rozmowa odbyła się w Bari, przed jednym z koncertów Pat Metheny Unity Group.

Chciałbym, aby moje utwory niosły przesłanie

Jarosław Janecki
jaroslaw.janecki@interia.eu

Jarosław Janecki: Jesteś zdobywcą wielu nagród, ale prawdopodobnie tą najważniejszą jest wygrana w Thelenious Monk Jazz Competition w 2009 roku. Jak wspominasz ten konkurs?

Ben Williams: Aplikacje do konkursu składali muzycy z całego świata. Konkurs składał się z dwóch części. Do półfinałów wybrano 15 muzyków. Każdy z nich miał około 10 minut na jak najlepsze zaprezentowanie się. Do drugiej, finałowej części, oprócz

>

fot. materiały prasowe

mnie, zakwalifikowali się Joe Sanders oraz Matt Brewer. Każdy z nich był świetny. Występowałem jako ostatni. Stałem za kulisami i słyszałem, jak grają. Byłem przekonany, że mam z nimi małe szanse. Grałem m.in. standard *Bohemia After Dark*. Tego typu konkursy są bardzo subiektywne. Trudno stwierdzić, kto jest lepszy. Zajęcie pierwszego miejsca nie oznacza, że jest się lepszym lub gorszym. Zależy, jak oceniający odbierają występ muzyka w danym dniu.

J.J.: Czy to był przełomowy moment w twojej karierze?

B.W.: O tak, absolutnie. To zmieniło moje życie. Zwycięstwo spowodowało duże zainteresowanie mediów moją osobą. Do tej pory grałem jako sideman. Od momentu wygranej rozpoczęła się moja kariera jako band leadera. Jednym z efektów wygranej był również kontrakt z firmą płytową na nagranie własnej płyty. Musiałem zatem skomponować materiał i nagrać płytę. Wcześniej trochę już komponowałem, nie miałem większego doświadczenia w tworzeniu muzyki na cały zespół, czy też kierowania grupą muzyków. Kocham jednak komponować muzykę. Ta miłość jest z czasem coraz większa.

J.J.: Czy to wszystko spowodowało, że stałeś się bardziej rozchwytywanym muzykiem?

B.W.: Sporo muzyków znałem już wcześniej, przed konkursem. Byłem wtedy mocno zajęty, grając między innymi w zespole Jacky Terrassona.

J.J.: W pewnym momencie swojej muzycznej kariery spotkałeś Pata Metheny'ego. Pamiętasz ten moment?

fot. materiały prasowe

B.W.: Pat przyszedł pewnego razu do mojej szkoły na zaproszenie Christiana McBride'a. Byłem wtedy studentem pierwszego semestru na Juilliard School. McBride był wtedy rezydentem na uczelni, pracował ze studentami, wspólnie sporo graliśmy. Znał mnie jednak dużo wcześniej, jeszcze jak byłem nastolatkiem. Można powiedzieć, że był moim mentorem. Christian zaprosił Pata na szkolny koncert. Wcześniej nie miałem go okazji spotkać. Nie wiedziałem, że Pat był i słyszał nasz koncert. Później dowiedziałem się, że słuchał, jak grałem. Sądzę, że był zadowolony i że mu się spodobało. Kontaktowaliśmy się później e-mailowo, spotkaliśmy się kilka razy na jam sessions. Potem graliśmy w trójkę z Antonio Sanchezem. Uczyłem się wtedy jeszcze w szkole. Pat o tym wiedział. Skończyłem szkołę w 2009 roku i wtedy zagrałem klika koncertów w trio z Patem i Antonio.

J.J.: Później przyszło zaproszenie od Pata Metheny'ego do udziału w projektach Unity Band oraz Unity Group. Jak przebiegał proces powstawania obu albumów?

B.W.: Koncepcyjnie muzyka na obu albumach jest różna. W przypadku Unity Band, utwory nie wymagały dodatkowego składania w całość, opierały się na podobnych konstrukcjach: melodia – solo – melodia. Pat napisał mnóstwo utworów, próbowaliśmy chyba ze 30. Wraz z kolejnymi próbami ich liczba ulegała zmniejszeniu, aż do dziewięciu, które znalazły się ostatecznie na albumie. Nigdy wcześniej razem nie graliśmy, ale bardzo łatwo było mi wejść do zespołu. Uczyliśmy się od siebie nawzajem i bardzo szybo wszystko zaskoczyło.

>

J.J.: Czy w trakcie procesu powstawania albumu Pat wymagał od was czegoś specjalnego?

B.W.: Kompozycje Pata należą do tych utworów, z którymi wiadomo co robić, i łatwo było uzyskać satysfakcjonujący, końcowy efekt. Muzycy tworzący zespół są na tak wysokim poziomie, że nie trzeba było dodatkowych objaśnień czy dyskusji, co należy robić.

J.J.: Czy tak było również w przypadku drugiego projektu Pat Metheny'ego – Unity Group i albumu *Kin*?

B.W.: W przypadku Unity Group mieliśmy do czynienia z większym, bardziej skomplikowanym projektem. W pierwszej części projektu używaliśmy „orkiestronu", który stał się częścią zespołu, co wymagało od nas odpowiedniego dostosowania naszej gry. Chcieliśmy przy tym zachować jednak życie w tej muzyce. Poszczególne utwory są dłuższe, bardziej bogate w różne idee, są w większym stopniu wynikiem pracy wszystkich członków zespołu.

J.J.: Podczas koncertów Pat Metheny Unity Group grasz z Patem duet *Bright Size Life*. Czy to dlatego, że Pat porównuje twoją grę do Jacko Pastoriusa?

B.W.: Porównanie mnie z Jacko jest dla mnie komplementem (uśmiech). Próbowaliśmy z Patem wiele utworów z myślą o duecie. Osobiście uwielbiam ten utwór. Jest on bardzo nostalgiczny. Pamiętam, że pojawił się na pierwszym albumie Pata, który kupiłem. Słuchałem go, kiedy byłem dzieciakiem, a potem gdy uczyłem się w szkole. To było takie moje pierwsze wprowadzenie do muzyki Pata Metheny'ego. Dlatego, gdy zaczynam grać podczas koncertu pierwsze nuty *Bright Size Life*, to cofam się do czasów mojego dzieciństwa.

J.J.: Nie miałeś ochoty zmienić tego utworu na inny duet z Patem, gracie go tak wiele razy, że macie prawo odczuć znużenie.

B.W.: O nie. To jest tak wspaniały utwór, w którym jest duch i styl Jacko, że nie może się znudzić. Nie próbuję go grać tak, jak to robił Pastorius, ale inspirowałem się jego grą.

J.J.: Podczas tournee Pat Metheny Unity Group gracie mnóstwo koncertów, prawie codziennie przez kilka miesięcy. Czy zauważasz różnice w tym, jak gracie kolejne koncerty?

B.W.: Tak. Zaczęliśmy od koncertów w Stanach Zjednoczonych, gdzie graliśmy kilka tygodni. Z każdym koncertem czuliśmy się bardziej komfortowo, bo muzyka była coraz bardziej w nas. Potem mogliśmy być bardziej kreatywni, w ramach danego utworu.

J.J.: Czy w trakcie tak bardzo absorbującej trasy masz czas na komponowanie czy ćwiczenie? Chyba są z tym problemy?

B.W.: Aktualnie jest odwrotnie (uśmiech). Mamy wszystko dokładnie zaplanowane, koncerty odbywają się regularnie. W pokoju hotelowym mogę dużo ćwiczyć i komponować przed koncertami. Mam zaskakująco dużo czasu.

J.J.: Czy możesz zatem uchylić rąbka tajemnicy i opowiedzieć o swoim nowym projekcie? Czy będzie on podobny do twojej pierwszej płyty *State of Art*?

B.W.: Instrumentalizacja będzie taka sama, jak na pierwszym albumie. Na saksofonie gra Marcus Strickland (współpracujący m.in. z Davem Douglasem, Jeffem „Tainem" Wattsem czy też Royem Hayenesem). Na fortepianie i keyboardach gra Christian Sands, który swego czasu grał również w zespole Christiana McBride'a. Na gitarze gra Matt Stevens (wcześniej w zespole Christiana Scotta), natomiast na perkusji John Davis. Idziemy w tym samym kierunku, co na moim pierwszym albumie. Spędziliśmy z zespołem w ostatnich latach wiele czasu podczas tras koncertowych, więc chemia, jaka pojawiła się w zespole, jest wspaniała. Z pewnością muzycznie się rozwinęliśmy.

J.J.: Jaka to zatem muzyka?

B.W.: Trudno jest zdefiniować tę muzykę. Wyczuwalny jest groove, jest to muzyka emocjonalna. Chcę w niej przekazać jakąś historię. Komponując, pragnę, aby powstała muzyczna historia, niczym historia filmowa. Przykładowo utwór *Toy Soldiers* jest historią młodego żołnierza, który wraca z wojny i zadaje sobie pytania o życiowe cele. Chciałbym, aby moje utwory niosły jakieś przesłanie. Jeden z nich zadedykowałem Nelsonowi Mandeli.

J.J.: Czyli pewnie nie masz problemów z wymyślaniem tytułów dla swoich utworów?

B.W.: Dokładnie, moja muzyka opisuje historię, opisuje moje doświadczenia i tym samym wzmacnia tytuł utworu.

J.J.: Pozostaje mi życzyć, aby twój kolejny album z sukcesem walczył o nagrody Grammy i konkurował z powodzeniem między innnymi z płytami Pata.

B.W.: Dziękuję za życzenia! Do zobaczenia na koncertach Polsce.

Jeśli kochasz jazz i lubisz pisać – bądź odwrotnie
dołącz do redakcji magazynu JazzPRESS!

Na adres **jazzpress@radiojazz.fm** wyślij próbny tekst
– relację, recenzję lub po prostu skontaktuj się z nami.

Zapraszamy do współpracy!

Izumi Uchida Guillemin

Maciej Nowotny
maciej.nowotny@radiojazz.fm
www.polish-jazz.blogspot.com

Wstyd się przyznać, lecz nie pamiętam, kiedy się poznaliśmy. Okazji było wiele, bo jeśli tylko była w Warszawie, można ją było spotkać na niemal każdym odbywającym się w mieście koncercie jazzowym. Zatem nie potrafię sobie przypomnieć, gdzie, kiedy, w jakich okolicznościach, ale jej obraz mam pod powiekami wyraźny, jakby to było wczoraj. Drobna, filigranowa, miała w sobie tę miękkość kobiet Wschodu, połączoną wszakże z ukrytą pod dużą dozą empatii pewnością siebie, stanowczością, a przede wszystkim niespożytą energią. O mój dobry Boże! Nieraz myślałem, jak dobrze byłoby mieć choć odrobinę jej energii! Było to coś przemożnego, zniewalającego, a jednocześnie pozbawionego przemocy czy przymusu. Z francuska można by to nazwać *elan*, siłą życiową, która działała jak charyzmat wyróżniający ją spośród innych ludzi.

Dzisiaj myślę ze smutkiem, że chociaż o tym nie wiedziała, musiała się po prostu śpieszyć. Zwiewna i wdzięczna jak unoszony przez wiosenny wiatr kwiat wiśni okazała się równie jak on delikatna, *fragile*, jak kiedyś pięknie śpiewał Sting. I kiedy rankiem 6 stycznia jak co dzień zaparzyłem kawę i otworzyłem fejsbuka, zamiast codziennej porcji filmów z kotami, selfie z ciepłych krajów i wiadomości o tym, kto z kim jest lub już nie jest w związku, czekała na mnie wiadomość, że Izumi nie żyje.

Cóż my wiemy o śmierci? W zasadzie nic. Ledwie się tego zaczynamy uczyć, to już nas nie ma. Zwykle nie rozmawiamy o niej. Nie wypada o niej wspominać w towarzystwie, nawet jak cały czas siedzi nam jak małpa na ramieniu. Dlatego być może nie tylko moją pierwszą reakcją, gdy skosi ona kogoś stojącego tuż obok nas jest niedowierzanie. Pamiętam 11 września i płonące wieże World Trade Center, gdy nie mogłem się otrząsnąć z poczucia surrealizmu i zadawałem innym ludziom pytanie: „Czy to się dzieje naprawdę?". Tak się składało, że jak wiele osób śledziłem na fejsbuku sesję nagraniową jaką zorganizowała w Nowym Jorku dla doskonałego szwajcarskiego puzonisty Samuela Blasera. Codziennie umieszczała wiadomości, była dumna z tego, że

udało się jej do tego doprowadzić i pełna nadziei, że powstanie dzięki temu wyjątkowa muzyka. I nagle trach, pęknięty tętniak w mózgu, podczas rozmowy z muzykiem, przerwała w pół słowa zdanie i...

Chciałbym napisać na fejsbuku: „Hi Izumi;-))) Are you in Warsaw? Shall we meet?". Moglibyśmy się spotkać w kawiarni i poplotkować albo wybrać się na jeden z licznych w Warszawie koncertów. Byłaby dumna, że polski jazz tak rozkwita. Przyłożyła bowiem do tego rękę i od razu poznała się na talencie naszych muzyków, zwłaszcza młodych. Nowy Jork jest tak daleko, a Japonia jeszcze dalej, lecz dzisiaj w Polsce czcimy zmarłych na nasz sposób. Pamiętając, kochając, dumając o czasie, w którym wszyscy jesteśmy zanurzeni. Bukiet chryzantem ciąży mi w ręku: co mam z nim zrobić?

Autor felietonów z cyklu Półmisek Szefa – Maciej Nowotny jest redaktorem naczelnym bloga: www.polish-jazz.blogspot.com

fot. John Guillemin

Mogę prosić o autograf?

Wojciech Sobczak-Wojeński
wsimply@o2.pl

We wrześniu odszedł ze świata jazzu (i ze świata w ogóle) Kenny Wheeler. Doświadczyłem spotkania na żywo z tym nietuzinkowym artystą tylko raz – konkretnie podczas XI Jazzu na Starówce, kiedy to wystąpił ze swoim kwartetem (w składzie m.in. Palle Danielsson). Była to nie lada gratka, nie tylko dla złaknionych klimatycznego, niebanalnego jazzu, ale również dla kolekcjonerów jazzowych autografów. Przyznam, iż zaliczałem się wówczas do obu tych kręgów i zwykłem napastować zarówno polskich, jak i zagranicznych jazzmanów, celem utrwalenia ich podpisów w moim specjalnym zeszyciku założonym właśnie z takim przeznaczeniem. Z biegiem lat zebrało się tych pamiątek niewąsko i, co najgorsze, wielu z autorów tychże gra już w zupełnie innym, odległym od naszego łez padołu miejscu. Kenny Wheeler również zostawił w 2005 roku ślad w moim notesie, na dodatek personalizując autograf, co było niemałym powodem do dumy. Minęły dwa lata, a na deskach tegoż samego festiwalu wystąpił „jedyny Polak grający z Milesem", Michał Urbaniak. Popyt na jego autograf wśród publiczności był na tyle duży, że ludzie oprócz standardowych płyt podstawiali skrzypkowi pod nos broszury festiwalowe, a nawet serwetki z pobliskich lokali. Pałając nieco mniejszym entuzjazmem, a będąc raczej powodowanym kolekcjonerskim dreszczykiem, także zająłem miejsce w tej kolejce. Wtem, jeden z gapiów, widząc dzierżony przeze mnie kapownik, zagadnął, czy nie mógłbym mu użyczyć jednej kartki, aby ten mógł również cieszyć się uwiecznioną parafką Urbaniaka. Do dziś nie wiem czemu, zamiast wyabstrahować jedną stronę z notesu, wręczyłem mu cały notes (!). Na moich oczach ów jegomość wyrywał kartkę, nie mając pojęcia, że na rewersie znajduje się autograf nikogo innego jak Kenny'ego Wheelera. Stałem tak bezczynnie i patrzyłem na tę scenę w odrętwieniu. Mężczyzna zniknął w tłumie i pewnie dopiął swego z Urbaniakiem. Ja zaś zrezygnowałem z ewentualnej nowej „zdobyczy". Grałem z Michałem Urbaniakiem na jego autorskich warsztatach, widziałem go też po tej sytuacji wiele razy. Nadal nie posiadam jego autografu, a autograf Kenny'ego Wheelera pozostał jedynie w sercu i pamięci. I może czasem taki jest trwalszy od tego na papierze... albo na serwetce? God bless Mr Wheeler!

W światowym formacie, czyli słowo o edukacji

Marta Ignatowicz-Sołtys
marta@martaignatowicz.com

W trakcie kilkunastoletniego muzycznego kształcenia zdarzyło mi się zasiadać w wielu orkiestrach. Z urzędu, bo orkiestra – jak chór czy fortepian – była obowiązkowa. Z chóru udało mi się wywinąć, z orkiestrą było już nieco gorzej. Zanim uratował mnie zespół jazzowy, zdążyłam przeczytać na próbach kilka książek oraz znacznie usprawnić swoje umiejętności szydełkowania i robienia na drutach. Próba jakoś lazła swoim ślimaczym tempem, sweter robił się sam – grunt, że czas nie był stracony.

Na jednej z takich prób, podczas kolejnej już nieobecności dyrygenta, za pulpitem stanął basista (zasiadający w swojej prywatnej loży szyderców na tylnej straży – och, jak ja im zazdrościłam tych ostatnich rzędów!) i nagle jakby zawrzało. Każdemu chciało się wziąć instrument do ręki, okazywało się nawet, że kwity, które mamy na pulpitach, wcale nie takie straszne, jak je ktoś namalował. Żarło i żarło coraz mocniej... Po czym następną próbę znów rozpoczynała niepewna ręka Małposzczura (jak pieszczotliwie loża nazwała naszego dyrygenta) i sweter robił się dalej, książka czytała, a flet stawał się coraz chłodniejszy.

Do czasu.

Pewnego razu ten sam basista zaprosił mnie na próbę innej orkiestry. „Przyjedź do nas" – mówił. „Wprawdzie w Wieńce duch ochoczy, choć ciało jeszcze słabe, ale potencjał jest. Biker weźmie tuby, Jajko puzony, Tyniu siądzie z altami, ty ogarniesz sekcję fletów, pójdzie do przodu. Wyjazd do Finlandii mamy, potrzebujemy jeszcze piccolo. Masz piccolo? Wiem, gdzie taniej można kupić, dam ci namiary". Zanim zdążyłam się namyślić, siedziałam już w autobusie wjeżdżającym na prom. Tamten wyjazd związał mnie z orkiestrą w sposób, w jaki żaden inny kierowany batutą organizm nie był w stanie tego uczynić ani wcześniej, ani później. Podczas kilku dni nauczyłam się machać buławą, przeplatać luźno bez-kwitowy repertuar wieczornego dancingu od *Moniki, dziewczyny ratownika* po *Chicken* Jaco Pastoriusa. Dowiedziałam się, że odpoczynek w saunie jest tak samo ważny jak próba i ani jednego, ani drugiego lekceważyć nie można. I tego, że Wieńka jest rodziną – a jak się jest rodziną, to o ro-

>

fot. Marta Ignatowicz-Sołtys

dzinę trzeba dbać. Tak więc Grzesiowi B. orkiestra cała śpiewała partie pojedynczych sekcji w autobusie – żeby na sucho wiedział, gdzie ma wejść podczas koncertu na swoje solo w *Abbie Gold*. „Nie straj, tylko graj" było uwagą wypowiedzianą z autorytetem równym karceniu syna przez kochającego ojca, a macando w szybkich przebiegach instrumentalnych stawało się wysoce niewskazane.

Szczególnie utkwiła mi w głowie jedna sytuacja, podczas konkursu orkiestr dętych. Dwóch klarnecistów, średnia wieku dziesięć lat, wychodzi w trakcie przerwy na kiełbaskę. Jeden z nich odruchowo ściąga welurową, niekoniecznie na delikwenta szytą, kamizelkę. Drugi na to: „Kamizelkę zdejmujesz? Wstydzisz się nas? Ta kamizelka to twoja tożsamość!" Gość, słowa nie wypowiedziawszy żadnego, potulnie przyodzień poprawił. Podejrzewam, że sytuacja już nigdy więcej się nie powtórzyła. Granie w Wieńce to było coś. Do dziś pamiętam, jak po konkursie podbiegła do mnie na korytarzu szkoły muzycznej klarnecistka i z pewną tęsknotą w oku zapytała: „Ty grasz w Wieńce? Wow!".Ta sama klarnecistka podeszła do mnie dzisiaj, czyli rzecz ma się siedem lat później, a scenerię korytarza szkolnego zamieniłyśmy na krakowską filharmonię. Orkiestra Wieniawa święciła tu jubileusz dwudziestole-

fot. Marta Ignatowicz-Sołtys

cia swojego istnienia. Coś się zmieniło, odkąd widzieliśmy się po raz ostatni? Orkiestra podwoiła swoją liczebność (na moje fotograficzne oko jest ich ponad siedemdziesięcioro) i przynajmniej potroiła jakość swojej gry. Nie wiem, czy jest sens mówić tu o liczbach – wolałabym zdać relację z jedności.

Na pierwszy rzut oka zaskoczyła mnie koncertowa jedność światła z muzyką. Zawiesiłam swoje sceptyczne oko na niebieskim i czerwonym świetle. Myślę sobie: „Czy świetliki tak z życzliwości fotografom zawsze muszą?" Najgorsze światło do zdjęć, nazywam je przeczekajką – o ile jest co przeczekać i nadzieja na białe (ba! żółte, zielone choć) jednak nie zawiedzie. Nie zawiodła – jednak nauka cierpliwości w las nie poszła i zamiast martwić się, kiedy na mnie, fotografa, kolej, posłuchałam tego światła nieco. Niebieskość, parszywa z pozoru, wraz z przyjaciółką czerwienią przeprowadziły mnie przez *The Trumpeter od Krakow*. Sparafrazowana przez klarnety melodia *Bogarodzicy* w pierwszej części utworu zaprowadziła mnie historycznie do Kościoła Mariackiego. Dzwony rurowe nakazały czujność, hejnalista obudził na chwilę i kazał spojrzeć na siebie, gdy wieżę w moim obrazie zastąpił balkon loży w filharmonii. Mocny spot na solistę, ściemnienie światła na scenie i... załamanie. Rytmiczne pulsowanie tub

>

fot. Marta Ignatowicz-Sołtys

na długich dźwiękach waltorni, wypełnione trylem fletów wprowadziły do obrazu najazdu tatarskiego i bitwy skąpanej czerwonym, pomarańczowym i żółtym światłem. Motyw klarnetów powtórzony przez flety o oktawę wyżej. Niesamowicie, filmowo. I wraca znów motyw *Bogarodzicy*, tym razem w tubach i waltorniach. Wojennie, burzowo, groźnie. Trębacz jeszcze przebija się z motywami hejnału wśród rytmu nadawanego przez pulsujące tuby, ale bitwa w tle, tak doskonale zilustrowana przez blachę i drewno, prowadzi nas do punktu kulminacyjnego. Nagle wszystko się urywa, światło zanika, jakby ogłaszając śmierć głównego bohatera. Znów dzwony, budzą, ale do innego obrazu. Drewno w towarzystwie werbli prowadzą do jasnego i zimnego światła, które uderza i budzi w mocnym C trąbek. Jasność w tym C ilustracyjna jak w *Symfonii Jowiszowej* Mozarta. Ale to kompozycja Roberta Longfielda. Na myśl przychodzi mi od razu muzyka z *Gladiatora* z momentu bitew. Filmowo, niezwykle ilustracyjnie, światowo. I znów hejnał, tym razem trąbki tutti, podsumowując, prowadząc do jasnego finału. Fleciki trylują w górze. Mam ciarki na rękach, łzy w oczach, łamie się coś we mnie. Doprowadzam się do porządku i zaczynam, tym razem już z dystansem, obserwować scenę. Kanonada blasków robi piorunujące wrażenie, perkusiści w ilości jeszcze przeze mnie niezliczonej co chwila wymieniają się między instrumentami i zwinnie, niczym mrówki, przemieszczają się pod filarami olbrzymich organów, dając upust swoim umiejętnościom przy *Foundry* Johna Mackeya, utworze, do potrzeb którego zorganizowali wcześniej wizytę na złomowisku w celu uzyskania blaszanych misek,

fot. Marta Ignatowicz-Sołtys

rurek, młotka – a za ich pośrednictwem odpowiedniego brzmienia.

Przypominam sobie znów po co tu jestem i biorę aparat do ręki. Oświetleniowcom wybaczam, ale tymczasem nie martwię się też, czy zleceniodawcy wybaczą mnie.

The Trumpeter of Kraków (genialny!) i zagrany wcześniej *Krakowiak* mocno stabilizują brzmieniowo pochodzenie orkiestry. *Ku Krakowowi* – bo tak nazywa się dzisiejszy koncert – nadchodzą w kolejnych wydaniach brawurowe i światowe aranżacje z niemniej bogatą obsadą, jak choćby *Route 66* w wykonaniu Marii Sadowskiej czy *Dziwny jest ten świat* z towarzyszeniem wokalu Mateusza Ziółko i gitary Jacka Królika. Orkiestra wyszła z siebie – i zza swoich pulpitów – aby w przedstawicielstwie kwintetu saksofonowego tanecznie niemal wykonać *Na Huśtawce* autorstwa Edwarda Czernego. Nie mniej porywająca okazała się samba *Tico Tico* aranżacji Naohiro Iwai czy kończący koncert utwór *Jazz na Ulicach* Marii Sadowskiej.

Mogłabym szczegółowo opisać każdy utwór, ale ja nie o tym. Takie wartości szkoda byłoby przegadać. Warto natomiast posłuchać – a kto ma płytę (świeżo na czas jubileuszu wydaną), niechaj słucha. Wróćmy do jedności. Zdumiało mnie to, że na scenie mieli Sadowską, Ziółko i Królika, a na scenie brylowała orkiestra. Światło sceniczne było obrazowym odbiciem nastrojów dwojących i trojących się w burzach dźwięku, w żaden jednak sposób nie odbierając palmy pierwszeństwa statycznie siedzących młodych artystów. Każdy utwór miał swój własny wszechświat, siłę, która emanuje z zestawu prostych, wyda-

>

fot. Marta Ignatowicz-Sołtys

wałoby się, akordów. Jak się okazało choćby w wykonaniu powszechnie znanego utworu *Jej portret*, jedna piosenka może być wręcz kosmosem możliwości wykonawczych, bo dziś zabrzmiała w sile kilkudziesięciu instrumentów zupełnie na nowo. Myślę sobie, że interpretowanie popularnych melodii zawsze będzie krytykowane, ale to też wielkie zadanie dla artysty – w tym przypadku dyrygenta – który musi nieźle główkować, żeby się banalnością wykonania nie ośmieszyć. I tak, chętnie wysłuchałabym jeszcze raz *Karuzeli z Madonnami* czy wspomnianego wyżej utworu Włodzimierza Nahornego dla samej tylko genialnej aranżacji i perfekcyjnego wykonania przez tak ogromny skład. Bez wokalu, bez wartości dodanych, gdy aranżacja jest wartością samą w sobie – jak udowodnił to podczas dzisiejszego koncertu dyrygent Wieniawy Jarosław Ignaszak.

Czy coś się zmieniło od momentu, kiedy widzieliśmy się po raz ostatni? Podwojenie składu, wyśrubowany poziom gry... Nie, nic się nie zmieniło. Ignac (nazywany tak przez wszystkich dyrygent) jak stawiał wysoko poprzeczkę 20-osobowemu składowi muzyków grających marsze Bronisława Maja, tak samo wymagający jest wobec olbrzymiego organizmu połykającego na przystawkę aranżacje Naohiro Iwai. Ojcowskie hasło zagrzewające do walki nie straciło na ważności w dniu jubileuszu, a klarneciści są tak samo świadomi swojej tożsamości jak siedem lat temu. Tyle, że teraz to oni patrzą na mnie z góry, a zamszową kamizelkę zastępuje idealnie skrojona czarna koszula. I wszyscy, jak jeden mąż, dadzą się pokroić za Wieńkę.

Muzykę traktuję jak zawody open – nie ma znaczenia, czy ktoś ma świstek w ręce, słowo „amator" już się

nie sprawdza, bo o jakości grania nie decyduje posiadanie lub brak dyplomu. Zresztą, jeśli mielibyśmy mierzyć wszystkich tą miarą, to Miles Davis w tym zestawieniu też byłby amatorem. Charlie Parker także – i nuty nie przeszkadzały mu w graniu (a nie przeszkadzały, bo ich nie znał). Kierując się tym kluczem, Wieniawa zaprezentowała najwyższy profesjonalizm, karmiąc tym samym smakowe kubki zaproszonych gwiazd, wypełnionej po brzegi sali publiczności i moje.

Przechodząc do meritum: kiedy patrzę wstecz, widzę 3-letniego Antka, syna Ignaca i ówczesną maskotkę orkiestry, proszącego: „Tato, włąc mi Badi Lić" (Buddy Rich – przyp. red.). Wtedy odgrażał się, że jak będzie duży, to też będzie grał w orkiestrze. Ten sam Antek, dziś 9-letni, zasila perkusyjne szeregi bandu. We wspomnieniach widzę małego Bena odsłuchującego z bratem na stopniach autobusu *Tico Tico* w wykonaniu Tokio Kosei Wind Orchestra – orkiestry tak ważnej dla tych dzieciaków, jak plakat Spidermana nad łóżkiem dla innych. Wysłuchują wejścia bębnów. Nuty do tej samej aranżacji leżą sześć lat później na ich pulpitach w krakowskiej filharmonii. Leżą pro forma – bo jak na rasowych muzyków przystało, kwity nie przeszkadzają w graniu.

Ale pamiętam też, z innych już wspomnień, pęknięty roztrąb klarnetu Pawła, który nienawidził na nim grać, czy uraz Mai do nauczycielki, która biła ją smyczkiem po rękach za niewłaściwe wibrato. Wiem, że oba instrumenty leżą bezużyteczne i zapomniane. Dziękuję mojemu Tacie, który nauczył mnie grać boogie-woogie – jeszcze zanim dowiedziałam się, co to ćwierćnuta – i bratu, który wpoił mi miłość do Bacha, zanim szkoła muzyczna zdołała mi ją wyplenić swoimi sposobami. Pamiętam też prorocze słowa Ignaca: „Wiesz, mam taki patent. Dzieciakom, które będą chciały grać, załatwię instrumenty i poślę do szkoły muzycznej. Tam nauczą ich zadęcia, podstaw muzyki, a do orkiestry będą przychodzić na warsztat koncertowy i po pasję". Dzisiaj te dzieciaki, jak my przed siedmiu laty, prowadzą sekcje fletów, klarnetów, waltorni, trąbek, saksofonów, puzonów i perkusji. Czy im to przyszło bez trudu? Jasne, że nie. Brakuje mi za pulpitami niektórych twarzy. Nie zdziwiłabym się, gdyby powodem był mocno wyśrubowany poziom – wszak po każdej poważnej bitwie są straty w ludziach i sprzęcie. Ale siła w jedności została.

Jeśli mają Państwo dzieci w wieku szkolnym i brak pomysłu na świeżą edukację muzyczną, radzę posyłać do Wieniawy. Wiem, że ma się narodzić Wieniawa Junior, młode zastępy adeptów kształcone są do wielkiego grania. Myślę, że to nie ostatnie słowo o orkiestrze Wieniawa w JazzPRESSie. Jednym z niespełnionych jeszcze sprzed lat marzeń Ignaca jest wyjazd orkiestry do Szanghaju. Panie i Panowie, co było, to było, a teraz zdałoby się sprawdzić deski światowych scen. Bo jesteście na to gotowi – i czas najwyższy, aby świat był gotowy na was.

Jakby nie było, jakoś będzie

Konrad Michalak
konradmichalaklodz@gmail.com

Nat King Cole & George Shearing – *Fly Me to the Moon*

Ileż fantastycznych a nieodkrytych jest jeszcze rzeczy w muzyce! Tak emfatycznie wypada powiedzieć, kiedy w uchu dźwięczy jeszcze melodia wskazanego w podtytule standardu. Pianistyka Shearinga, białego niewidomego artysty, który posiadł tę niebywałą umiejętność oszczędnego i pięknego grania, w zetknięciu z twórczością Cole'a – pianisty, który nigdy nie przestał być wokalistą – dała efekt nieprawdopodobny. Oto okazało się, że styk kultur, odmiennych stylów uprawiania muzyki, doświadczeń muzycznych i życiowych, zaowocował między innymi przetworzeniem formy utworów – tak było ot, chociażby z *Fly Me*... Zaledwie zmiana rytmu z 3/4 na 4/4 otworzyła przed słuchaczami nowy wymiar rozumienia tego numeru jako ballady, opowieści o miłości (no bo o czym pisać, jak nie o miłości?). Takich drobiazgów na płycie jest cała masa. W *Let There Be Love* słychać bluesowe mruczenie czarnego pianisty, które jest klimatem z innej bajki, a jednak pasuje. Jak widać, wiele jeszcze nie wiemy o muzyce, a ciągłe przekonanie, że tylko w postępie jest siła, nie zawsze jest słuszne. Niemniej tę płytę gorąco polecam tym, którzy jej nie znają, a ci, którzy znają, pewnie właśnie jej słuchają.

Tytuł felietonu odnosi się do szeroko pojętej obserwacji świata zewnętrznego, który jakby nie patrzeć jest jesienno–depresyjny. Nie nachodzi zatem ochota na *Otumn Lifs* do posłuchania i zaszycia się w domowych pieleszach. Przychodzi coś zupełnie innego – refleksja odnosząca się do stanu otaczającego świata. Niestety ton wypowiedzi jest dość górnolotny, ale cóż, widać bywają i momenty, kiedy potrzeba dotknąć rzeczy wielkich w sposób banalny. Wszak jest coś w tym, że kiedy mówimy o czymkolwiek, oswajamy to. Werbalizowanie jest jedną, ale nie jedyną metodą na zrozumienie otoczenia, pisanie jest formą wyrażania własnych myśli (na szczęście nieco bardziej krytyczną niż mówienie).

Stan rzeczy jaki jest, każdy widzi. Wyrywamy sobie z życia chwile na to, by odczepić się od porządku, organizacji, biegu, wytyczania celów, etc. Nie znaczy to jednak, że nie potrafimy sobie jako ludzie radzić z tymi trudnościami. Wielu z nas nawet nie

wie, że co dzień przewala góry ciężkiej pracy, poświęca się dla innych, szuka rzeczy pięknych tu i teraz, pomimo prowadzenia wiecznych zmagań z coraz bardziej wymagającą rzeczywistością. Właściwie nikt nie wie do końca, jakie są koszty emocjonalne (w sensie indywidualnym) i społeczne (w sensie zbiorowym) funkcjonowania ludzi w takim wyścigu o względnie znośne jutro. Jedno jest pewne, zapełniające się kozetki i dwuletnie nawet kolejki do psychoterapeuty są jakąś odpowiedzią na tę refleksję. Jeszcze bardziej zabawne jest to, że w trakcie terapii zazwyczaj pacjenci kontaktują się z własnymi emocjami i odpowiadają sobie na pytania, na które nie było czasu odpowiedzieć wcześniej. Cały czas mówią, mówią, mówią. To ma pomagać. Podobno nawet pomaga. Dzięki lepszemu rozumieniu własnych emocji lepiej rozumiemy emocje innych – to rzecz jasna, banał, jakich mało.

Całkiem przypadkiem również (po raz kolejny) przychodzi kolejna refleksja. Oczywiście istnieje język, który jest ułomny, a którym się posługujemy, by mówić o tym, co czujemy. Istnieje jednak metajęzyk – język muzyki – którym wyrazić można wszystko to, co czujemy nie będąc obciążonym błędem subiektywizmu. I tu kryje się odpowiedź na to, dlaczego tak pięknie brzmi utwór wywołany w tytule felietonu. Muzyka daje nam szansę dotknięcia tego, co niewidzialne, niezdefiniowane językiem, ale możliwe do odczucia. Muzyka, która nie jest zamykana przez krytyków w sztuczne ramy formalne, daje swobodę czucia intuicyjnego po prostu, bez zbędnych określeń. Pozwala odbiorcy na nieskrępowany kontakt ze swoimi emocjami. Swoją drogą, współczesne eksperymenty muzyczne dają odczuć zarówno odbiorcom, jak i krytykom, że coraz ciężej jest zamknąć ją w obrębie jednego gatunku. I dobrze! Muzyka jazzowa czy, jak kto woli, współczesna lub world music, dowodzi, że oto wszystko można powiedzieć wszystkim i o wszystkim. Sęk w tym, żeby nie była ujęta zbyt sztywno (na przykład w rock, blues, czy nawet avant jazz). Coraz częściej, słuchając Mitch and Mitch czy Marcina Maseckiego (choćby na ostatnim jego koncercie z Macio Morettim w Łodzi), można odnieść wrażenie, że oto obcujemy z muzyką nieskrępowaną, wolną od konwencji, ale akceptującą podstawowe wyznaczniki porządku muzycznego, to jest rytm, melodię, harmonię i tempo. Trzeba być wdzięcznym tym wykonawcom za darowaną innym ludziom (odbiorcom) wolność płynącą ze swobody ich pracy na materiale muzycznym. Darowana chwila wolności (pomiędzy bossa novą a cyrkowym wręcz wykonaniem *Nad pięknym modrym Dunajem*) jest zdecydowanie więcej warta, niż zera na koncie albo wyścig do następnego kontraktu.

I tym optymistycznym akcentem kończę, łącząc pozdrowienia. :)

Dzień dobry w Cumbancha Records

Łukasz Nitwiński
lukasz@radiojazz.fm

Szesnaście lat temu amerykański etnomuzykolog Jacob Edgar opuścił Putumayo World Music i postanowił założyć własną wytwórnię. Rozpoczął wielką podróż po kulturach i kontynentach. Spotykał się, rozmawiał – szukał muzyki. Wreszcie, po tysiącach przebytych kilometrów, zebrał artystów, którzy zgodzili się mu zaufać. Tak zaczęła się historia Cumbancha Records. Wytwórnia ta jest dziś jedną z najważniejszych oaz współczesnej muzyki świata. Mimo sukcesów, Cumbancha Records pozostaje miejscem kameralnym. Katalog albumów rośnie stopniowo i cechuje go precyzyjny dobór. Ale uwaga, nie jest też miejscem dla idealistów, gdzie uprawia się „sztukę dla sztuki". Każdy album musi posiadać komercyjny potencjał, a większość artystów to klasowi muzycy, nieco „oszlifowani" pod międzynarodowe gusta. Stanowi to o dopracowanym i tym samym nieco produkcyjnym wydźwięku albumów – poszukiwacze rdzennych brzmień mogą być zawiedzeni. Z drugiej strony każda wytwórnia powinna mieć swój profil, a ten jest świetny i trzyma równy poziom. Poniżej wybór trzech najnowszych propozycji od Cumbancha Records – mamy na nich artystów z Kanady, Karaibów, Izraela, Mali i Sierra Leone. W 2008 roku Edgar i jego zespół otrzymał nagrodę na festiwalu WOMAX za zasługi w promowaniu muzyki świata.

Black Birds Are Dancing Over Me Danny Michel with The Garifuna Collective

Historia tego albumu jest prosta. Młody chłopak z Kanady postanawia zrobić przerwę w życiu i wyjeżdża podczas zimy na Karaiby. Trafia do Belize, które tętni muzyczną kulturą Garifuna – wpisaną niedawno na listę dziedzictwa UNESCO. Danny Michel zakochuje się w falującej muzyce i postanawia zostać na dłużej. Spotyka się z najlepszym lo-

kalnym producentem Ivanem Duranem i nagrywa album *Black Birds Are Dancing Over Me*.

Nie jest to w ścisłym znaczeniu muzyka z Belize. Jak na wielu krążkach z Cumbancha Records, jest tu wyczuwalne pewne wygładzenie i sound, który „lubią" Europejczycy. Klasyki Andy Palacio – ikony kultury Garifuna – mieszają się z autorskimi kompozycjami. Z drugiej strony wokalna i melodyjna maniera Michela (momentami brzmi jak dobry Paul Simon!) świetnie współgra z lokalnymi artystami. Powstała muzyka radosna i ciepła, dość beztroska, ale niegłupia. Kto szuka słońca, znajdzie je tutaj!

The Paris Session
The Touré-Raichel Collective

Album jest kontynuacją spotkania z marca 2012 roku. Wówczas izraelski pianista i aranżer wraz z malijskim gitarzystą stworzyli fuzję muzyki i politycznego przekazu. Mocny głos, który odniósł duży sukces i zaowocował kolejnym spotkaniem, tym razem w Paryżu.

Muzyka ponownie jest zaskakująco spójna. Trudno mówić tu o kulturowym poplątaniu czy poszukiwaniach, tytułowy kolektyw brzmi jak regularny zespół, który nagrał po prostu drugą płytę. Wkład obu artystów wydaje się równomierny, choć w warstwie rytmicznej dominuje Touré i Mali. Raichel za fortepianem zachowuje się dość powściągliwie, nigdy nie był wirtuozem i nie stara się być. Jego siła polega na wyczuciu odpowiednich nut i zmyśle aranżerskim, a niektóre melodie natychmiast wpadają w ucho. Pojawiające się trąbki czy wokale nieźle się sprawdzają. W niektórych fragmentach album wycisza się i zapada w refleksyjny nastrój – idealny na obecną za naszym oknem jesienną aurę.

>

Libation
Sierra Leone's Refugee All Stars

Zespół legenda. W skrócie: grupa okaleczonych i osieroconych muzyków z obozów dla uchodźców postanawia pod wodzą charyzmatycznego Reubena Koromy założyć zespół. Grają dla siebie i innych uchodźców, następnie ruszają w „tournée" po obozach. Po paru latach lądują na największych scenach festiwali world music. Historię zespołu opowiada poruszający dokument sprzed kilku lat i kolejne albumy.

Ich czwarty album *Libation* to gorzka opowieść ubrana w chwytliwe refreny. Tytuł odnosi się do rytuału poświęcania alkoholu ku pamięci zmarłych. Większość tekstów Koromy to wspomnienia tych, którzy odeszli i komentarz do aktualnej sytuacji regionu, z którego wywodzi się zespół (Sierra Leone, Gwinea). Pomimo przekazu, oprawa muzyczna pozostała łagodna – to wciąż to samo, dobrze znane, melodyjne plumkanie. Mamy tu mniej reggae niż w przeszłości, a więcej stylu baskeda, którego All Stars są najsłynniejszym reprezentantem.

Robert Randolph i jego dzika rodzina

Aya Lidia Al-Azab
aya.alazab@radiojazz.fm

Już po raz 34. w Katowicach odbył się Rawa Blues Festival, największy festiwal na świecie organizowany w pomieszczeniu zamkniętym. Mało kto podejmuję się tego typu przedsięwzięcia. Jest to bezsprzecznie wielkie wyzwanie, które ciągnie za sobą sporo mankamentów. Wszyscy mamy ich świadomość, niemniej jednak Rawa Blues Festival jest imprezą historyczną i – co najważniejsze – utrzymuje poziom, goszcząc gwiazdy bluesa z całego świata.

Przez ponad trzy dekady festiwal zgromadził rzeszę stałych uczestników, do których dołączają następni. Jak co roku, na korytarzach Spodka zmieściły się całe pokolenia – jedni przyjeżdżają, jako weterani pamiętający ponure lata 80., drudzy dopiero poznają swojego bluesa na Rawie.

Konkurs na małej scenie, rozpoczynający się jeszcze przed południem, jest corocznym przeglądem polskich zespołów, które walczą o zagranie na dużej scenie. W tym roku poziom nie powalał na kolana. Jedynie trzy zespoły zwróciły moją uwagę: młody zespół Jerry's Fingers, Instant Blues i Cotton Wing. Zasłużenie wygrał ten ostatni. Zespół z Trójmiasta udowodnił, że duża scena będzie dla nich odpowiednim miejscem na Rawie. Reprezentują barwnego ducha funky i bluesa, bez polskich wpływów. Czyste brzmienie prosto zza oceanu i energia nie do podrobienia.

Koncerty na dużej scenie rozpoczął laureat internautów, niejaki SKL Blues. Zespół głęboko osadzony w polskim bluesie, co dla jego zwolenników jest bardzo konkretną propozycją. Wyraźny i konsekwentny kierunek w brzmieniu jest ich głównym atutem.

Mogłoby się wydawać, że na dużej scenie zagra sama śmietanka, niestety „polski zestaw" nie porwał publiczności. O ironio, jeden z lepszych występów dali zwycięzcy z małej sceny. Może jest to powód do zastanowienia.

Kawiarniany repertuar Pawła Szymańskiego nie wpasował się w konwencję koncertu w ogromnym Spodku. Może jego występy na Rawie są kwestią niezapisanej tradycji – jeśli tak, należy to zaakceptować. Kolej-

>

Shawn Holt and The Teardrops, fot.Aya Lidia Al Azab

Sebastian Riedel, Cree fot..Yooasia Białecka

nym reprezentantem polskiej sceny bluesowej było Grzegorz Kapołka Trio. Niekończące się solówki Kapołki wymagały cierpliwości, którą nie zostałam obdarzona. W końcu emocje publiczności pobudził koncert Cree, który zagrał *Sen o Victorii* „dla tych, których już nie ma wśród nas". Resztę występu zespół wypełnił swoim rockowym repertuarem.

Ciekawym punktem programu był występ syna legendy Magic Slima. Shawn Holt wraz z zespołem ojca – The Teardrops – zaprezentowali rzetelne odtworzenie czasów mistrzów bluesa. Osobiście cieszył mnie fakt słuchania syna Magic Slima, a nie samego Shawn Holta. Nie jest on odrębnym artystą proponującym coś wyjątkowego w konwencji bluesa, a raczej wiernym odtwórcą muzycznego dziedzictwa.

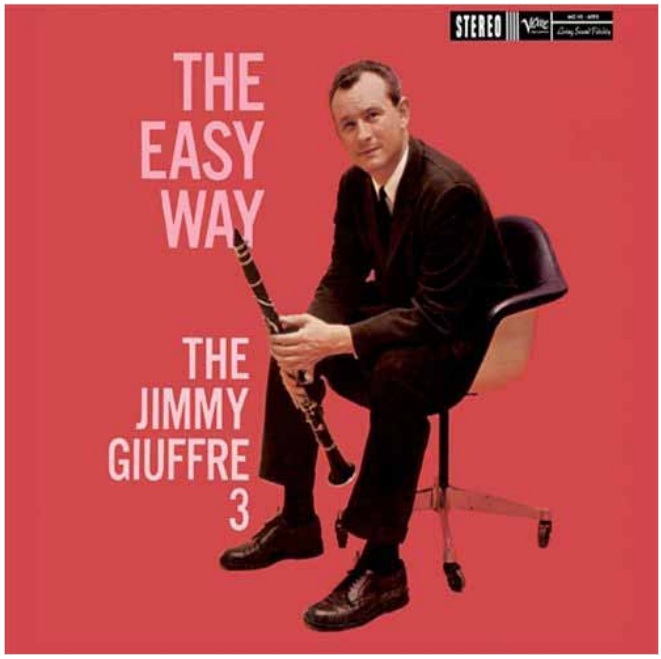
W końcu przyszedł czas na The Blind Boys of Alabama. W obecnym ich składzie śpiewa już tylko jeden z założycieli, ale wciąż są źródłem fundamentalnego gospel. Koncert był ciekawym zjawiskiem rangi duchowej. Miałam wrażenie, że przez moment każdy poczuł ducha gospel, ducha muzyki chwalącej Boga. Świadczy to o wielkiej sile dzieła The Blind Boys of Alabama. Dokonali tego, co jest celem ich muzyki. Nie

Cotton Wing, fot..Yooasia Białecka

Jimmy Carter, fot..Yooasia Białecka

zabrakło również elementu show. W trakcie występu Jimmy Carter zszedł ze sceny i ruszył w stronę tłumu. Spacerowanie pociesznego 90-latka wśród publiczności było przede wszystkim wzruszającym obrazkiem. Najwyraźniej artysta, nieważne jakiej rangi, potrzebował bliskiego kontaktu ze słuchaczem. Po duchowych przeżyciach przyszedł czas na główną gwiazdę festiwalu. Bezsprzecznie wieczór należał do Robert Randolpha & The Family Band. Swoją nieokiełznaną dzikością wyłamuje się on ze schematycznego „gitarowego grania". Nie odmówił sobie gry językiem, zakładania gitary pedal steel na plecy, czy gry w pozycji leżącej. Jest z rodziny znanej z nieprzewidywalnych koncertów, bazującej na improwizacji. Na Rawie Robert Randolph & The Family Band również nie oszczędzali publiczności wrażeń. Niesamowita energia udzieliła się już od pierwszych dźwięków i utrzymała się do końca występu. Show na miarę Spodka.

W tym roku Ireneusz Dudek zapewnił nam dużo emocjonalnych występów. Festiwal zakończył się koncertem dla Ryśka Riedla, co stało się piękną klamrą komponującą się z początkowym, południowym koncertem grupy Cree.



The Jimmy Giuffre 3 – *The Easy Way*

The Easy Way – czy jest to muzyka łatwa, prosta i przyjemna? Łatwa – niekoniecznie – wszystko zależy od tego, co chcemy w niej usłyszeć. Można przejść koło tej płyty obojętnie, uznając, że są to prosto zagrane melodie. Łatwa, czyli dostępna dla każdego, łatwa w dobrym znaczeniu tego słowa, z pewnością niezbyt prosta i oczywista nawet dla bardzo wytrawnego słuchacza. Przyjemna –szczególnie w długi jesienny wieczór, kiedy już wszyscy domownicy pójdą spać. Jest to muzyka wciągająca, sprawiająca, że już po chwili czekamy na każdy kolejny dźwięk, z pozoru oczywisty, a jednak niekoniecznie banalny.

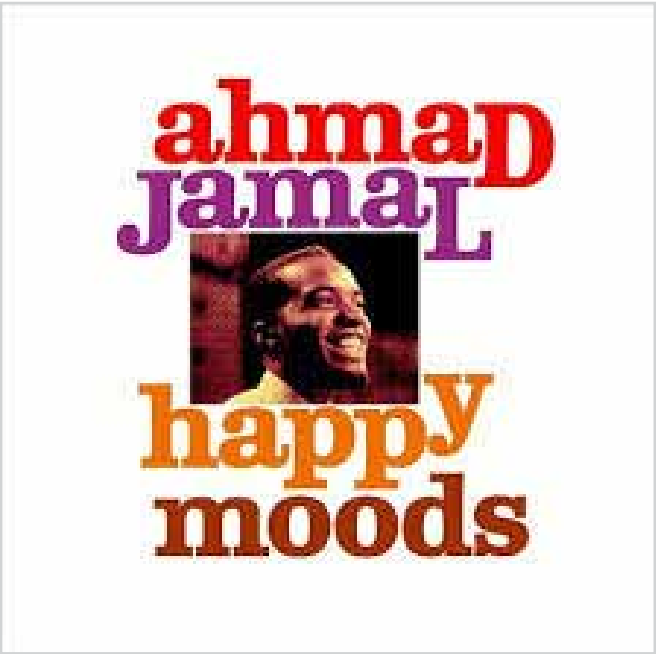
Album nagrało w 1959 roku trzech muzyków – grający na klarnecie (i czasem na saksofonach) Jimmy Giuffre, gitarzysta Jim Hall i kontrabasista Ray Brown. Płyta powstała w okresie, kiedy lider przeżywał wielką stylistyczną woltę, kończąc swoją przygodę z inteligenckim, klasycznym jazzem z Zachodniego Wybrzeża ... (...)

Bill Evans feat. Toots Thielemans – *Affinity*

(...) Historię powstania tego nagrania opowiadał mi kiedyś Toots Thielemans. Przyszedł któregoś dnia do studia właściwie w odwiedziny – nagrywał gdzieś obok coś zupełnie innego. Przyszedł odwiedzić Billa Evansa. Potem miał zagrać tylko jakieś jedno solo w którymś z utworów. Wreszcie został na całą sesję, która trwała cztery dni. Z pewnością ta wizyta zmieniła pierwotny pomysł na album.

Tak więc z nieco przypadkowej, towarzyskiej wizyty powstał świetny album, a te nieliczne fragmenty, w których zamiast Tootsa Thielemansa gra na saksofonie Larry Schneider, można zwyczajnie pominąć.

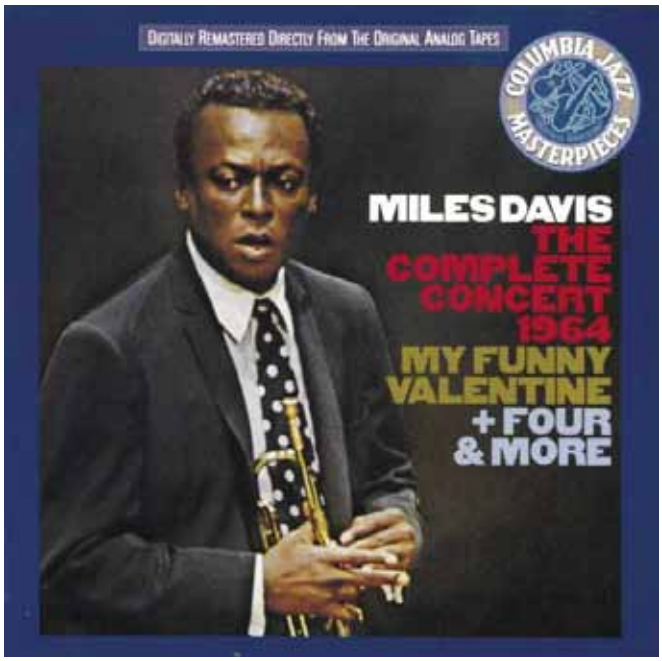
Ta płyta nie jest z pewnością najważniejszą pozycją w obszernym dorobku nagraniowym Billa Evansa. Te najczęściej dziś przypominane nagrał dużo wcześniej. Do nich należy zaliczyć niewątpliwie *Waltz For Debby*, *The Complete Live At The Village Vanguard 1961* czy słynny *Conversations With Myself*. (...)



Ahmad Jamal – *Happy Moods*

(...) Album *Happy Moods* to nagranie w trio. Dla fanów pianisty – to trio klasyczne z Israelem Crosby na basie i Vernellem Fournierem na bębnach. Ten album nie jest jakiś szczególnie wyjątkowy w dyskografii Ahmada Jamala. Ot, garść standardów – mniej lub bardziej znanych – i dwie miniaturki samego lidera. Relaksujące, dwa zimowe dni w studio w Chicago. Ahmad Jamal to jednak wielki mistrz. Każdy jego album w trio jest zwyczajnie genialny. Usłyszycie to już po pierwszych kilku taktach otwierającego płytę *Little Old Lady* Hoagy Carmichaela i Stanleya Adamsa.

Happy Moods całe wieki dostępny był jedynie dla kolekcjonerów analogowych płyt sprzed lat. Kilka lat temu pojawiła się pierwsza cyfrowa reedycja, na której oprócz oryginalnej płyty producenci umieścili kolejną pozycję w dyskografii mistrza – *Listen To The Ahmad Jamal Quintet*. (...)



Miles Davis – *The Complete Concert 1964: My Funny Valentine + Four & More*

Ten album to jedna z moich absolutnie ulubionych płyt. Nie tylko płyt Milesa Davisa, ale w zasadzie nie wyobrażam sobie życia bez tej muzyki. Takich płyt mam jedynie kilka, nie może być ich wiele, bowiem nie starczyłoby czasu na ciągłe powroty do ulubionych muzycznych fraz.

(...) W sumie to nie saksofon jest na tej płycie najważniejszy. Miles tego wieczoru sięgnął absolutnych szczytów swoich muzycznych możliwości. Moim zdaniem nikt nigdy wcześniej ani później nie zagrał na trąbce tak genialnego koncertu. I chyba już nigdy nie zagra...(...)

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

Wydawca
Fundacja Popularyzacji Muzyki
Jazzowej EuroJAZZ
ISSN 2084-3143

Redakcja

redaktor naczelny:
Piotr Wickowski
Roch Siciński
Piotr Wojdat
Mery Zimny
Kacper Pałczyński
Jerzy Szczerbakow
Aleksandra Nowosad
Mateusz Magierowski
Łukasz Nitwiński
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

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

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 »**

Jazzpress
PAŹDZIERNIK 2013
Gerard Lebik
Muzyka jest łamaniem
szukaniem czegoś
dalej

Jazzpress
LISTOPAD 2013
Gazeta internetowa poświęcona
muzyce improwizowanej
Rozmowy:
Aga Zaryan
Jorgos Skolias
Grażyna Auguścik
Theo Bleckmann
Tony Malaby
Daniel Radtke
Kazimierz
Jonkisz
Niech przemówią
bębny

Jazzpress
GRUDZIEŃ 2013
Gazeta internetowa poświęcona
Rozmowy:
John McLaughlin
Piotr Lemańczyk
Adam Baldych
Dominik Strycharski
Witold Zińczuk
Mikołaj Trzaska
Prawda jest najważniejsza

Jazzpress
STYCZEŃ 2014
Rozmowy:
Adam Pierończyk
Andrzej Jagodziński
Ralph A
Marek Greliak
Marek Napiórkowski
Lubię jak się dzieje!

Jazzpress
LUTY 2014
Gazeta internetowa poświęcona
muzyce improwizowanej
Rozmowy:
Rafał Gorzycki
Artur Dutkiewicz
Bartek Pieszka
Bob Moses
Marek Winiarski
Włodek Pawlik
W muzyce jest regres

Jazzpress
MARZEC 2014
Rozmowy:
Dorota Miśkiewicz
Darek Pelczar
Wojciech Siwek
Asaf Sirkis i Sylwia Bhatia
Ruud van Dijk
Marek Kądziela

Jazzpress
KWIECIEŃ 2014
Gazeta internetowa poświęcona
muzyce improwizowanej
Rozmowy:
Kuba Płużek
Hernani Faustino
Ambrose Akinmusire
Dr Sylvanus Kwashie Kuwor
Tomasz Tłuczkiewicz
Dominik Wania
Nigdy nie byłem
jazzowym ortodoksem

Jazzpress
MAJ 2014
Rozmowy:
Piotr Damasiewicz
Krzysztof Dys
Sebastian Zawadzki
Dennys Pattiwael
Wojciech
Karolak
Nie mam nic
do powiedzenia

Jazzpress
CZERWIEC 2014
Rozmowy:
Tomasz Rudzik
Paulina Owczarek
Michał Przerwa-Tetmajer
Gradowitz-Covington
Maciej Niewęgłowski
Ksawery
Wójciński
Gra to jest
punktem wyjścia

Jazzpress
LIPIEC 2014
Gazeta internetowa poświęcona
muzyce improwizowanej
Rozmowy:
Rafał Sarnecki
Jacek Kochan
Monika Lidke
Susana Santos Silva
Shai Maestro
Mariusz Adamiak
Marcin Wasilewski
Interpretuję,
więc czuję się wolny

Jazzpress
WRZESIEŃ 2014
Rozmowy:
Rafał Mazur
Tomasz Glazik
Jack DeJohnette
Tomasz Stańko
Wywiad autoryzowany

Jazzpress
PAŹDZIERNIK 2014
Rozmowy:
Janusz Zdunek
Krzysztof Pelech
Marius Neset
Maciej Garbowski
Tłumacząc muzykę
na codzienność