

[AKTUALNY NUMER](#)

[RECENZJE](#)

[ARTYKUŁY](#)

[GALERIE](#)

[AUTORZY](#)

[LINKI](#)

[KONTAKT](#)



P O L E C A M Y





archiwum numerów



konkursy

- [Kamiński Pater Urowski Gorzycki](#)
Dziki Jazz - do wygrania 3 płyty
- [Wojtczak/Mazolewski/Gos](#)
do wygrania 2 płyty Freeyo/ rozstrzygnięty
- [Mananasoko](#)
do wygrania 3 płyty Uwaga Kanibalizm/ rozstrzygnięty
- [KRAKOWSKA JESIEŃ JAZZOWA](#)
Do wygrania podwójne zaproszenia na koncerty

popup music w sieci

- [last.fm](#)
grupa popup music
- [facebook](#)
profil popup music
- [myspace](#)
profil popup music

- [☛ kanał na youtube](#)
[popuptv: wywiady i koncerty](#)

polecamy płyty

- 
[☛ Noizoline](#)
[Nejmano](#)
- 
[☛ Delphi Wail](#)
[Gustav Tutre](#)
- 
[☛ Pan Jabu](#)
[JACHNA/BUHL](#)

polecamy koncerty

- [☛ listopad w Powiększeniu](#)
[warszawa](#)
- [☛ listopad w Cafe Kulturalna](#)
[warszawa](#)
- [☛ listopad w Uchu](#)
[gdynia](#)
- [☛ The Complainer & The Complainers](#)
[trasa | 05.11-21.11.09](#)
- [☛ Jachna & Buhl](#)
[trasa | 10.11-09.12](#)
- [☛ Ken Vandermark/Paal Nilssen-Love Duo](#)
[trasa | 17-19.11](#)
- [☛ Kamiński, Pater, Urowski, Gorzycki](#)
[trasa | 19.11-19.12](#)
- [☛ Gossip](#)
[warszawa | 21.11](#)
- [☛ Woody Alien](#)
[trasa | 26.11-05.12.09](#)
- [☛ Lean Left](#)
[warszawa | 27.11](#)
- [☛ Fucked Up](#)
[kraków | 30.11](#)
- [☛ Au](#)
[trasa | 2-6.12](#)
- [☛ Tortoise](#)
[gdynia, poznań | 06-07.12.09](#)

- [➤ Made in Jazzwaves: Masecki x 3](#)
[sopot | 9-11.12](#)
- [➤ Callisto + Forge of Clouds](#)
[wrocław | 12.12.2009](#)

polecamy festiwale

- [➤ KRAKOWSKA JESIEŃ JAZZOWA 2009](#)
[Kraków | 27.09-06.12.2009](#)
- [➤ ARSCAMERALIS](#)
[Śląsk | 06-30.11.2009](#)
- [➤ Plateaux Festival](#)
[toruń, bydgoszcz | 19-22.11.2009](#)
- [➤ The Song is You](#)
[powiśle, warszawa | 20.11-3.12](#)
- [➤ Mózg Festival](#)
[bydgoszcz | 25-28.11.2009](#)
- [➤ Festiwal Ambientalny](#)
[wrocław, klub włódkowica | 5-6.12.2009](#)

Podziel się:



Vijay Iyer wywiad

Vijay Iyer jest jednym z najlepszych muzyków i kompozytorów jazzowych młodego pokolenia, o czym zresztą świadczą dwie nagrody Down Beat w kategorii „Rising Star” w 2007 roku. Jego dorobek wyznacza kilka płyt w trio i kwartecie firmowanym jego nazwiskiem, eksperymentalne trio Fieldworks, dwa concept albumy z Mike’em Ladd, oraz gra w takich ensemble’ach, jak Wadada Leo Smith Golden Quartet, który w lipcu wystąpił na Warsaw Summer Jazz Days. Właśnie wtedy spotkaliśmy się z Vijayem, a głównym pretekstem jest nowa płyta jego trio, genialnie „Historicity”.

Nie jesteś z wykształcenia muzykiem, prawda? Studiowałeś nauki ścisłe?

Tak, mam doktorat z fizyki, ukończyłem go w grudniu 98'. Później przerzuciłem się z fizyki i matematyki na nauki kognitywne – badanie percepcji i rozumienia muzyki, na kognitywną stronę muzyki. Publikowałem artykuły i dawałem wykłady na ten temat, ale nie podejmowałem pracy na uniwersytecie, ponieważ ostatnią dekadę poświęciłem zajmowaniu się sztuką.

Czytałem niedawno Twój esej na ten temat w książce pod redakcją Paula Millera, czy też DJ Spooky'ego, „Sound Unbound”. Czy te badania mają wpływ na sposób, w jaki komponujesz i wykonujesz muzykę?

Tak. Moje studia akademickie w obszarze postrzegania muzyki w pewnym sensie miały na celu stworzenie teoretycznych podstaw dla rozumienia roli ciała w muzyce. Nie tyle konkurencyjnych dla wcześniejszych koncepcji, co komplementarnych względem nich. Percepcja muzyki jest przedmiotem badań naukowych od kilku dekad i w tym nurcie dominuje swego rodzaju myślenie w kategoriach zachodniego dualizmu. Muzyka była postrzegana jako abstrakt, istniejący poza światem fizycznym. Oczywiście grając muzykę operujesz elementami abstrakcyjnymi, to prawda – jest w tym wiele matematycznego porządku, rolę odgrywa fizyka fal dźwiękowych i tak dalej. Ale z drugiej strony znajdujemy trywialny fakt, że to ciało tworzy muzykę. Muzyka, którą znamy i tworzymy od zawsze, stanowiąca nieodłączny element kultury, jest ściśle związana z ciałem. Jest tworzona przy pomocy ciała, zgodna z rytmem ciała. Wewnętrzne rytmy, w których funkcjonują nasze organizmy są swoistym fundamentem muzyki. Albo spójrzmy na zakres ludzkiego słuchu – tylko w nim istnieje muzyka, nie ma muzyki poza słyszalnym pasmem częstotliwości. To oczywiste kwestie.

Wiele prac z teorii muzyki wpłynęło na badania nad jej odbiorem. Czytając literaturę przedmiotu doszedłem do wniosku, że zupełnie nie dotyka ona moich własnych doświadczeń, życia spędzonego na tworzeniu muzyki. Zacząłem uczyć się gry na skrzypcach w wieku trzech lat i od tamtej pory muzyka jest częścią mojego życia. Nie mogłem zaprzeczyć własnym doświadczeniom, ale też nie napotykałem dla nich potwierdzenia w tym, co czytałem. Chciałem więc odnaleźć miejsce dla moich doświadczeń, doświadczeń moich kolegów, rodziców, nauczycieli, ludzi, z którymi pracowałem. Próbowałem pogodzić te doświadczenia z tym, co ludzie nazywają postrzeganiem muzyki. W tamtym czasie w naukach kognitywnych pojawił się pogląd, który nadal nie jest powszechnie akceptowanym rozumieniem percepcji, że to co nazywamy poznawaniem jest kwestią cielesną. Jest procesem zakorzenionym w doświadczeniu cielesnym i wynika z naszego doświadczania świata. Nawet jeśli nasz proces umysłowy jest postrzegany jako abstrakcyjny, dzieje się on w mózgu, a mózg jest integralną częścią ciała. To sprawia, że percepcja jest czymś, co odbywa się nie tylko poprzez nasze ciała, lecz nawet więcej – kształtuje ją zarówno nasze doświadczenie, jak i środowisko. Nazywa się to ucieleśnioną percepcją, a drugiej strony pojawia się też poznawanie sytuacyjne, usytuowane wobec świata. W moich pracach chciałem przenieść na pole muzyki koncept ucieleśnionego i usytuowanego poznania.

W latach 60-tych kultura zachodnia, w tym jazz, zaczęła mocno zwracać uwagę na muzykę Wschodu. Mam wrażenie, że w pewnym sensie zatrzymaliśmy się w połowie drogi. Zacerpnęliśmy pewne inspiracje, w jazzie był to chociażby Coltrane, czy Yusef Lateef, George Harrison grał na sitarze w utworach Beatlesów, a Ravi Shankar wystąpił na Woodstock. Równocześnie ten proces nie poszedł dalej – zwróciliśmy uwagę, jak jest grana ta muzyka, ale nie pomyśleliśmy o tym, jak łączy się z innymi dziedzinami ludzkiej aktywności. Inspirujemy się wschodnią muzyką, ale słuchamy jej jak zachodniej.

Wiem o co Ci chodzi. Jest to pozbawianie muzyki kontekstu, słuchanie jej jako abstrakcyjnej formy, a nie jako elementu doświadczeń pewnej społeczności, części czyjegoś życia. To chyba główny problem. W latach 90tych na poważnie zająłem się muzyką karnatycką, nie jako praktyk czy artysta, ale po prostu jako słuchacz, próbując zrozumieć jej zasady. Mieszkałem w Kalifornii, zacząłem chodzić na koncerty organizowane przez południowoindyjską społeczność – moja rodzina pochodzi z południowych Indii, więc to muzyka mojej kultury. Wiesz, kiedy dorastałem w latach 70tych i 80tych, indyjska społeczność w Stanach była bardzo rozproszona, dopiero rozwijała się jako subkultura w społeczeństwie amerykańskiego. Nie mieliśmy właściwie infrastruktury społecznej, powiedziałbym, że był to rodzaj improwizacji, improwizacji w tworzeniu poczucia wspólnoty i tożsamości. Masa krytyczna została osiągnięta w latach 90tych, wtedy właśnie zacząłem chodzić na koncerty muzyki karnatyckiej. Odbywały się one w obecnym Silicon Valley, którego wtedy jeszcze nie było. Mieszkałem wówczas w Oakland w Kalifornii, studiowałem w Berkeley. Jeździłem po kilka godzin do Palo Alto, nieopodal Uniwersytetu Stanford i Silicon Valley. Na koncertach były setki Hindusów. Wiesz, Hindusi mają własną subkulturę ruchu drogowego, więc z daleka było widać, jak wiele osób jedzie na koncert. Uczestnictwo w tych koncertach i obserwowanie tego środowiska... bywało tam po półtora tysiąca Hindusów z południa, którzy znali tę muzykę w taki wewnętrzny sposób. Czułem wtedy, że jestem czegoś częścią, że to nie tylko słuchanie muzyki, raczej przebywanie wewnątrz.

Więc nauczyłem się słuchania muzyki w sposób sytuacyjny, związany z miejscem. Było to kluczowe dla mojego jej rozumienia. Nie działało się to na zasadzie „hej, poznałem muzykę karnatycką, wiem o co w niej chodzi”, tylko o poczucie, że nie istnieje ona w próżni, tylko w ruchu.

Możesz to wyjaśnić? Sądzę, że dla większości naszych czytelników muzyka karnatycka jest nieznaną. Dla mnie na pewno taka jest.

Wiesz, nie jestem ekspertem. Dla mnie ważne jest, że ta muzyka w pewien sposób harmonizuje z moim poczuciem tożsamości, mojego odczucia kim jestem jako artysta. Byłem jednym z pierwszych indyjsko-amerykańskich muzyków tworzących własną sztukę. Historia tego zagadnienia wygląda tak, że w połowie lat 60-tych zmieniły się regulacje imigracyjne w Stanach, co umożliwiło większy napływ ludzi z południowej Azji. Wcześniej w Stanach praktycznie nie było Hindusów. Moi rodzice przyjechali tam w latach 60tych, a ja urodziłem się w pierwszym pokoleniu dzieci tej pierwszej fali imigrantów. Dlatego powiedziałem, że byliśmy bardzo rozproszoną grupą, która improwizowała w zakresie budowania własnej tożsamości w pierwszych dekadach po migracji. Odkrycie, że ta muzyka jest częścią mojego dziedzictwa było ważnym etapem mojej osobowościowej podróży, procesu stawania się artystą, czy nawet stawania się osobą w ogóle. Dotarło to do mnie kiedy miałem około dwudziestu lat. Jako kompozytor i artysta chciałem dotrzeć do wnętrza tej muzyki. Nie byłem zainteresowany w swojej twórczości reprezentowaniem muzyki karnatyckiej, chodziło mi o przyswojenie jej zasad.

O ile mi wiadomo, indyjskie podejście improwizacji i kompozycji jest inne niż zachodnie. Bardziej polega na rozwijaniu struktur niż na dążeniu do kulminacji.

Nie wiem czy można tak je przeciwstawiać. „Muzyka zachodnia” to szerokie określenie. Obszar muzyczny, w którym sam się poruszam jest mocno powiązany z afroamerykańską ekspresją i doświadczeniem. W pewnym sensie postrzegam tę część amerykańskiej muzyki jako w bardzo małym stopniu zachodnią. Z drugiej strony, miałem do czynienia z pewnymi mocno eksperymentalnymi aspektami tak zwanej muzyki improwizowanej, które nie miały nic z utartymi schematami myślenia o improwizacji w jazzie. Może zobaczysz to dzisiaj. Wybierasz się na koncert?

Oczywiście.

Więc ta muzyka w ogóle nie jest w ten sposób skonstruowana. Nie jest nastawiona na sola i nie opiera się na tych wytartych schematach, improwizacji jako dążeniu do kulminacji w rozumieniu seksualnym. To właśnie jest dla mnie bardzo zachodnie. W tym co my robimy chodzi o brzmienie, dźwięk, strukturę i przestrzeń, jest to bardzo kompozycyjne. Nawet gdy improwizujemy, służy to czemuś większemu. Zajmujemy się formami sztuki, które nie są tak bardzo skupione na soliście, mają bardziej kolektywne zabarwienie. Myślę, że taka właśnie wrażliwość jest pod wieloma aspektami bardzo nie-zachodnia, właściwie swoje korzenie ma w czarnej estetyce.

Wracając do Twojego pytania. Muzyka karnatycka ma swoje własne priorytety i wymiary ekspresji. Faktycznie nie chodzi w niej o indywidualną ekspresję, co raczej o odkrywanie, docieranie do istniejących struktur. To coś w rodzaju celebrowania porządku, który jest postrzegany jako boski. Muzyka karnatycka to muzyka religijna. Zmierza wprost ku transcendencji, ale z drugiej strony jest związana z kontekstem w którym jest grana, powstaje za pomocą ciała, poprzez rytuał i umiejętności. Więc jest na swój sposób nauką duchową.

Wierzę, że zaczynam coś na ten temat rozumieć. Przejdźmy do jazzu. Wspomniałeś, że w dzieciństwie grałeś na skrzypcach. Kiedy przestawiłeś się na fortepian?

Nie było tak, że porzuciłem skrzypce dla fortepianu. Po prostu ten instrument z czasem stał się dla mnie antytezą skrzypiec. [śmiech] Uczyłem się skrzypiec od trzeciego roku życia i to był bardzo uporządkowany proces. Uczyłem się gry solo, w kwartecie smyczkowym itp. Na fortepianie zacząłem grać sam, ze słuchu i nawet nie pamiętam kiedy. Po prostu fortepian stał w domu, moja siostra brała lekcje. Więc bez żadnego planu zacząłem grać, bawić się tym, grać ze słuchu, z radia, poszukiwać i potem jakoś tak wyszło, że w liceum dostałem się do zespołu jazzowego. Więc muzykiem jazzowym zostałem trochę przypadkowo i szczerze mówiąc, nigdy sobie takiej przyszłości nie planowałem. Pewnie dlatego, że w środowisku pierwszej fali emigrantów hinduskich sztuka nie była postrzegana jako sensowna, dostępna opcja. Skoro nie było żadnych artystów w tej społeczności, dlaczego miałbym zostać pierwszym?

Ale chyba tak wyszło. Czy któryś pianista był dla ciebie szczególną inspiracją, kiedy zaczynałeś grać?

Cóż, nie gdy miałem pięć lat, ale w wieku czternastu czy piętnastu lat był to Thelonius Monk, to mój bohater na zawsze – moim zdaniem największy pianista. Bardzo dużo się od niego nauczyłem i miał na mnie ogromny wpływ. Miał też wpływ na moją pracę doktorską z fizyki. Był dla mnie jednym z najbardziej radykalnych eksperymentalnych muzyków XX wieku. Oczywiście był też mocno zakorzeniony w tradycji i historii, ale naprawdę przekroczył granice, był bardzo kreatywny.

Posiadał zdolność niekonwencjonalnego myślenia w obrębie tradycji.

Dokładnie. Na mnie duże wrażenie robiło też jego integrujące podejście, jego totalna wizja. Dla Monka istniała kompozycyjna strona, bardzo specyficzna i strukturalnie intensywna, ale też strona improwizacyjna, która niosła te same wartości, ale o wiele bardziej ekstremalne i ryzykowne. To było bardzo śmiałe i dogłębne, a także mocne fizycznie, intensywne. Chciałbym, żeby każdy człowiek próbował podejmować takie wyzwania. Ważny dla mnie był też Duke Ellington. Po Monku wpływa mniemi też Andrew Hill i Randy Weston, McCoy Tyner, Sun Ra. W sumie Sun Ra jest w pewnym sensie podobny do Monka, ale poszedł w innym kierunku. Mam na myśli Sun Ra nie jako kompozytora, ale jako pianista, jest naprawdę

niesamowity. Duży wpływ miał na mnie Jerry Allen i oczywiście Cecil Taylor.

Pewnie będzie to sztapkowe pytanie, ale skoro wspomniałeś Monka i jego umiejętność równoległej eksploracji kompozycji i improwizacji, to jak wyglądają proporcje, relacje pomiędzy kompozycją a improwizacją w Twojej muzyce?

Te dwa aspekty na pewno się nie wykluczają, ani nie są sobie przeciwstawne. Raczej współistnieją. Trudno mi to wyrazić, więc posłużę się słowami Anthony'ego Braxtona, że muzyka ma swoją kompozycyjną formę, ale istnieje też proces nawigacji poprzez formę – to co słyszysz to właśnie ten proces nawigacji, ale formy są skomponowane. Myślę, że to w pewnym sensie uniwersalna zasada mojej muzyki. Istnieje pewnego rodzaju wzorzec, szkielet, do którego się odnosimy grając. Ale pozostaje kluczowa kwestia tego, jak poruszasz się po tej przestrzeni.

Można się tu posłużyć dwiema metaforami. Jedną jest architektura : na przykład ten budynek posiada konstrukcję, strukturę, w której się poruszamy i tworzy środowisko, w którym funkcjonują ludzie. Ale jego struktura jest bardzo jasno określona. Nie jest to igloo, namiot czy drapacz chmur. Jest pomyślany jako przestrzeń publiczna służąca ludzkiej interakcji, ma swoje funkcje, są miejsca, które musisz obejść, przez które nie możesz przejść, jest tylko kilka sposobów, by się dostać na górę. Nie możesz wspinać się po ścianie...

Niby nie, chociaż kilku ludzi to zrobiło. [rozmawiamy w Mariocie – przyp. red.]

Serio? Tutaj?

Tak, w tym budynku. Pierwszy był Francuz Alain Robert, który wspina się po wieżowcach na całym świecie, a potem jeszcze dwóch Polaków się wspięło na górę.

Nieźle. Wracając do architektury, ponieważ to dość ciekawa, obrazowa analogia do muzyki w tym znaczeniu, o którym tu mówimy, czyli komponowania i improwizacji – budowania przestrzeni. Przestrzenie, które budujemy mają konkretny charakter, wpływają na aktywności ludzi, nadają barwę doświadczeniom, które się w nich odbywają. Ale istnieje też spora dawka wolności w ramach tych struktur, chociaż wolność to pojęcie względne. Twoja historia o tych wspinaczach idealnie to ilustruje, lepszego przykładu bym nie wymyślił.

Drugą metaforą, którą się posłużę jest sport, jak na przykład koszykówka. To bardzo improwizowana sprawa. Ale jest też w niej strategia, specyficzne, ścisłe reguły, a każda osoba ma jasno określoną funkcję. Nie powiedziałbym, że to wolna dziedzina, wolna improwizacja, ale jest to improwizacja, choć bardzo uporządkowana. A jej wynik jest w każdym momencie. Nie tyle wynik meczu, ale to co się stanie za kolejne pięć sekund jest niewiadomą. Więc istnieją reguły, które stanowią podłoże całego procesu, przestrzeń jest ściśle wyznaczona, określone są funkcje każdej jednostki w tejże przestrzeni. A jednak nie ma pewności, co się wydarzy, za każdym razem sytuacja rozwija się inaczej. Pewnie dlatego ludzie chodzą na mecze.

Można więc powiedzieć, że to co robimy jest bardzo zbliżone do tych dwóch aktywności.

Od niemalże dekady skład Twojego trio i kwartetu się nie zmienia. W kontekście tego co powiedziałeś przed chwilą, jak ważna jest dla Ciebie długotrwała współpraca z tymi muzykami?

W istocie, to już dziesięć lat, chociaż perkusista ma teraz 22 lata, więc z nim współpracuję, tylko albo aż, sześć lat. Marcus dołączył do naszego zespołu, gdy miał 16 lat. Od tamtego czasu wspólnie rozwijamy tę muzykę. Dużo się od niego uczę, Marcus jest naprawdę niesamowity. Współpraca to kluczowy element dla tego tria – nie chodzi tylko o to, co ja wnoszę, ale co każdy z nas wnosi. To ożywia naszą muzykę i definiuje jej brzmienie. Każdy daje od siebie coś bardzo szczególnego, a także rodzaj pewności i entuzjazmu, które mogą płynąć tylko z wieloletniej współpracy. Wszystko to przemawia przez muzykę w sposób, który bardzo cenię, to bardzo ważne.

Na Twoich albumach często pojawiały się kowery, jak Imagine Lennona na „Reimagining”, czy kompozycja Buda Powella i standard I’m All Smiles na ostatniej płycie kwartetu. Na „Historicity” sięgasz właściwie po same kowery, a jak już grasz własne kompozycje, to przerabiasz utwory sprzed lat. Skąd ten pomysł?

Cóż, idea koweru, reinterpretacji, zawsze była częścią muzyki i przetrwała do dziś, na swój sposób też pod postacią remiksu. Każdy zna taką formę ekspresji, nowej aranżacji istniejącego utworu i poszukiwania sposobu, w jaki możesz wyrazić siebie przez takie działanie. Powstaje przy tym nowa dynamika, gdyż dialog tutaj zachodzi nie tylko między twórcą a publicznością, ale też między twórcą a historią. Nadaje to muzyce nowy wymiar, który jest dla mnie ważny i interesujący. Gdy na nowo aktywizujesz dzieło z przeszłości, gdy rozjaśniasz je nowym światłem, ale tym samym kierujesz przeciw to światło na siebie. Wyciąga to z ciebie coś innego, nowego, coś nie oczywistego. Lubię ten proces, dialog, to jak znaczenia zaczynają wybuchać, iskry wywołane dynamiką interpretacji.

Czy ten dialog toczy się także między twórcą a zbiorową percepcją danego utworu? Przykładowo, nagrywając Twoją wersję Imagine polemizujesz nie tylko z aspektem estetycznym, ale też potencjalnie z powszechną, utartą interpretacją tej piosenki, ze znaczeniem, jakie ludzie nadali jej przez lata. Czy myślisz o tym wtedy?

Bardzo dużo o tym myślę. Imagine nagrywałem pięć lat temu... To było aż tak dawno?! Nie wierzę. Album wyszedł w 2005 roku, nagrywaliśmy go jesienią 2004. Wtedy mieliśmy w Stanach wybory prezydenckie. Bush naprawdę musiał odejść, ale wyszło inaczej. W każdym razie, wówczas byliśmy w centrum kampanii, a partia republikańska, która była wtedy gniewną, konserwatywną, groźną partią u władzy. Republikanie zorganizowali swoją narodową konwencję w Nowym Jorku, który jest miastem zaprzeczającym temu, co prezentowali Republikanie. Ludzie w Nowym Jorku są generalnie całkiem postępowi i tolerancyjni. Nie mówię o przywódcach czy o strukturach władzy, ale o mieszkańcach. Z ich punktu widzenia, organizacja przez Republikanów konwencji i zwalenie na miasto ich agresywnej ideologii było po prostu obrzydliwe. Obyło się wiele protestów i wydarzeń przeciw konwencji. Jednym z nich był festiwal o nazwie „Imagine Fest”. Poproszono mnie, bym na nim zagrał, festiwal był pomyślany jako multidyscyplinarne wydarzenie zbudowane wokół utworu Lennona.

Pomyślałem, ok., w tej piosence jest ujęta pewna postępową myśl, ale moim zdaniem powinna zostać naprawdę radykalnie, gruntownie przemyślana i niejako stworzona na nowo. Wtedy pojawił się tak naprawdę pomysł na zrobienie tej piosenki, nie tyle na jej uaktualnienie, co na rozważenie jej w kontekście aktualnych wydarzeń. Czyli roku 2004, a to były naprawdę mroczne czasy. Od półtorej roku toczyła się wtedy wojna. Bycie nowojorczykiem było dziwne w okresie po 11 września 2001, ponieważ atak na WTC posłużył jako uzasadnienie różnego rodzaju strasznych rzeczy. Nowojorczycy nie odczuwali tego w ten sposób, ale zostaliśmy w pewien sposób wykorzystani. Pomyślałem, że dla mnie, również jako osoby kolorowej, syna emigrantów z całym bagażem doświadczeń, jakie ma ciemnoskóra osoba w Stanach, będzie ciekawym dokonać reinterpretacji tej piosenki, połączyć ją z moimi własnymi troskami. Właśnie to

staralem się wnieść w ten utwór. Przerobiłem go redukując do bardzo skupionej formy, może nie minimalistycznej – ten termin ma konkretne muzyczne asocjacje, które tutaj są niewłaściwe – ale skoncentrowanej, esencjonalnej.

W odniesieniu do rytmu, chciałem sprawdzić czy jestem w stanie przywołać indyjską rytmikę, można powiedzieć, że rytmikę tabli, ale w technicznym przełożeniu na fortepian. Zainspirowało mnie to, co zwykł robić Randy Weston, przekładając rytmy afrykańskich bębnów na fortepian. Sposób przeniesienia tej piosenki do innego świata był dla mnie rodzajem ujawnienia wszystkich moich trosk, próbą uczynienia tej piosenki inną. Oczywiście, tak jak powiedziałaś, każdy człowiek na świecie zna ten kawałek. Na dobre i na złe, Imagine stało się symbolizuje coś, czego w niej nie ma. Zostało w pewnym sensie źle odczytane.

Dokładnie. Wszyscy znają tę piosenkę i dopisują do niej historię, której tam nie ma. Bardzo naiwną historię.

To prawda. Lennon nie był naiwny i Yoko Ono, która jest współautorką tego utworu, też nie jest naiwna. Dlatego chciałem... celowo użyłem słowa „reaktywacja”, ponieważ ta piosenka funkcjonuje w zbiorowej podświadomości. Wyciągając ją ponownie na powierzchnię i spoglądając na nią pod innym kątem, z inną dynamiką, która rezonuje ze mną i z tym wszystkim, co przeze mnie przemawia, tworzę nowe możliwości znaczeń. Wiesz, nie mogę zmusić nikogo by cokolwiek myślał, szczególnie w przypadku muzyki instrumentalnej. Muzyka instrumentalna nie odpowiada na żadne pytania. Staram się pozostać tego świadomym, gdy tworzę muzykę. Nikt nie wie, jakie są moje intencje. Może nawet sam ich w pełni nie rozumiem. Być może gdy gramy muzykę wspólnie, moje intencje nie są nawet istotne.

To zawsze pozostanie niepewne, nagrywasz coś i to zaczyna żyć własnym życiem.

Wtedy zaczynam się zastanawiać, co się tak naprawdę dzieje, gdy muzyka zaczyna krążyć. Ludzie wnoszą w nią własną wrażliwość i własne doświadczenia. Interpretują ją poprzez własne historie. Z mojej strony staram się przelać w muzykę siebie na tyle, na ile potrafię, ale potem ją uwalniam i mam już tylko nadzieję, że ludzie mnie za to nie zniechęcą. A jeśli mnie zniechęcą, to też jest ok. Uważam, że najlepsze, co mogę zrobić, to zrobić pierwszy ruch, rzucić piłkę i patrzeć, jak się odbije. Być może powstaną w ten sposób nowe możliwości, ale może nie takie znowu nowe, więc dlatego słowo „reaktywować” jest tu na miejscu – coś istnieje, ale na nowo nabiera energii.

Bardzo podoba mi się to, kiedy jazz reaguje na rzeczywistość i wyraża społeczny klimat. Czytając o latach 60-tych wierzę, że tak było. Potem w latach 80-tych i 90-tych jazz wydawał się czystą formą sztuki.

„Czysty” to niewłaściwe słowo w odniesieniu do tego okresu. [śmiech] Myślę, że czysty był właśnie wcześniej. Rano jadłem śniadanie z Roscoe Mitchellem, Hamietem Bluiett, Davidem Murrayem i resztą występujących dziś muzyków i akurat rozmawialiśmy o tym samym. W latach 80/90-tych utracono poczucie rzeczywistości. Nie tylko sztuka, ale też jej ludzie, praktycy, cała branża stała się mniej autentyczna. Jazz stał się taką „metapraktyką”, więcej energii poświęcano odnoszeniu się do historii, niż byciu sobą. Ludzie zafiksowali się na punkcie Wyntona Marsalisa, jako swego rodzaju symbolu tego ruchu. Nie powiedziałbym, że Wynton był przyczyną tego zjawiska, ale je reprezentował. Przyczyną był Ronald Reagan.

Ponieważ ekonomicznie i kulturalnie upadliśmy teraz na kolana, może nadszedł moment, kiedy nie mamy już wyjścia i musimy być znowu autentyczni. Nie będzie już korzyści z okłamywania ludzi, ponieważ nie

ma już nic do wygrania. Trzeba być artystą, ponieważ to kochasz, ponieważ traktujesz to poważnie i ponieważ nie masz pieprzonego wyboru. Nie ma już miejsca na grę i nie ma wygranej do zgarnięcia. To nastawienie z lat 60tych i 70tych. Wystarczy popatrzeć na Coltrane'a, Ornette'a i ludziom, którzy pojawili się zaraz po nich w latach 60tych i 70tych, muzykom ery loftów. Ich życie po prostu zależało od tej muzyki.

Aż tak?

Hamiet opowiedział mi dziś rano historię z późnych lat 70-tych. World Saxophone Quartet jechał z festiwalu w Moers w Niemczech do Groningen w Holandii. W Holandii były wtedy jakieś niepokoje, zamach terrorystyczny czy coś w tym stylu. W każdym razie drogi były zablokowane, policja zatrzymywała i przeszukiwała każdy samochód. Nadjechał ten van z World Saxophone Quartet, który prowadził Bluiett, bo panowie się spieszyli na koncert, a ich kierowca Europejczyk jechał ich zdaniem za wolno. Więc Bluiett tak poprowadził vana, że objechał blokadę. Policja wyskoczyła na nich z bronią, zostali otoczeni bandą ludzi z karabinami, a Bluiett rzucił wprost „nie obchodzi nas wasza broń i terroryści, musimy dotrzeć na ten festiwal i zarobić te pieniądze”. A policja na to „ok., skoro tak, to możecie jechać” i ich przepuścili. Tak po prostu. To by się nigdy nie wydarzyło dzisiejszym młodym muzykom. Nie ma szans. Nie ma już takiej wrażliwości, mentalność się zmieniła. Wtedy, muzyka ludzi, o których rozmawiamy, była artystycznie ekstremalnie ryzykowna, eksperymentalna, naginała granice estetyczne, ale też sposób życia tych ludzi był tego częścią. Nie było takiego jasnego rozgraniczenia pomiędzy życiem a muzyką. Teraz to się zmieniło. Lata 80-te i 90-te przyniosły drugie ekstremem, jazz stał się po prostu zajęciem, a nawet pewnego rodzaju ćwiczeniem, gimnastyką.

Dlatego ich unikam, ale cieszę się, że mamy je ze sobą. Dziękuję Ci za rozmowę.

[Piotr Lewandowski]

recenzje Vijay Iyer Trio w popupmusic



• [Vijay Iyer Trio](#)
[History](#)



© PopUp Music 2003-2009

Wszystkie teksty zamieszczone na stronie należą do PopUpMusic.pl

Chcesz skorzystać z naszych materiałów? [napisz do nas.](#)

[aktualny numer](#) | [recenzje](#) | [artykuły](#) | [galerie](#) | [autorzy](#) | [linki](#) | [kontakt](#)