

Wywiad z Nigelem Kennedy'm
przeprowadził redaktor Antoni Krupa
na łamach pisma Jazz Forum. Listopad 10/11 2006r.



Antoni Krupa: – Kiedy pierwszy raz zetknąłeś się z jazzem?

Nigel Kennedy: Kiedy moja mama wyszła drugi raz za mąż, mój ojczym miał pokaźną kolekcję płyt Fats'a Wallera. Nie wiedziałem wówczas, co to jest jazz, ale pamiętam, że zrobiło to na mnie duże wrażenie. To było niesamowite. W muzyce lubię harmonię i może dlatego kompozycje Wallera tak na mnie oddziaływały. Teraz wiem, że to on był inspiracją dla Arta Tatum'a. I inspiracją dla nas wszystkich. To był dziwny okres w moim życiu. Bo mówię tu o harmonii w muzyce, ale związek mojej mamy z moim ojczymem nie był zbyt harmonijny. Dlatego jak mówię o harmonii, to mówię to ironicznie.

A.K. Dlaczego już wtedy nie myślałeś o graniu jazzu?

N.K. Nie było wówczas podatnego gruntu do grania jazzu. A może dlatego, że moim pierwszym mentorem był Yehudi Menuhin. To dzięki niemu poznałem Stephana Grappellego. Ale nie myślałem wówczas w kategoriach muzyki jazzowej. To była dla mnie jakaś inna interesująca muzyka grana na skrzypcach. Rozumowałem tak: można improwizować na skrzypcach. O.K. Warto spróbować.

A.K. Jak poznałeś Yehudi Menuhina?

N.K. Menuhin prowadził szkołę dla dzieci i mama mnie tam zaprowadziła. Wtedy nie potrafiłem jeszcze nic zagrać. Ale jak Yehudi zagrał początek jakiejś frazy, to ja potrafiłem ją dokończyć oczywiście śpiewając. I chyba za to mnie polubił. Jak wszedłem na to przesłuchanie, mając siedem lat, zobaczyłem, że trzech mężczyzn są ubrani w garnitury. Nie wiedziałem, co jest grane, bo u mnie w domu nigdy nie było mężczyzny w garniturze. I który to Menuhin?

A.K. A Grappelly?

N.K. Stephan był zupełnie inny od Menuhina. Zupełne przeciwieństwo. Obok Menuhina siedziała jego żona, czesała mu włosy, serwując owsiankę. Natomiast Grappelli miał w jednej ręce szklanę brandy, w drugiej skręta i wyglądał jak sklep z antykami. Nie to żebym uważał, że jazz miał coś wspólnego z alkoholem. Kiedy miałem zagrać swój pierwszy koncert z Menuhinem, koncert skrzypcowy Bacha na dwoje skrzypiec, Menuhin zapytał mnie, czy chciałbym zjeść trochę owsianki, a żona czesała te jego włosy. Miałem wówczas 13 lat i pomyślałem: może jest jakaś inna opcja. Poszedłem do pubu. Nie miałem doświadczenia w piciu alkoholu. Nikt mnie nie nazywał jeszcze Country Love. A poszedłem do pubu, bo pomyślałem, że lepiej zjeść jakąś zapiekankę zamiast owsianki. Pamiętam, że ktoś kopnął mnie w głowę. Gdy się obudziłem po tym incydencie, spojrzałem na zegarek. Była już 23.30. I przegapiłem ten koncert.

A.K. I co? Menuhin sam go zagrał?

N.K. Tego nie wiem, bo nie poszedłem tam. Barman natomiast powiedział mi, że jestem mu winien 150 funtów. A moje kieszonkowe wynosiło wówczas 15 czy 20 pensów tygodniowo. Powiedziałem więc, żeby wysłał rachunek Menuhinowi i podałem jego adres. Cztery tygodnie później dostałem od niego kartkę pocztową: „Cieszę się, że miło spędziłeś czas. Możesz pić alkohol, ale sugeruję Ci, żebyś może raczej nie palił cygar”. Wspaniały facet. Na przykład wiedział, gdzie leżała Indiana, zanim urodzili się Beatlesi. Wywarł na mnie duży wpływ. Był niesamowity. Grał z hinduskimi muzykami. Grał jazz ze Stephanem Grappellim. Może nie grał tak jak hindusi, ale to miało duszę.

A.K. Grappelly to klasyka jazzowej wiolinistyki. Czy jacyś nowocześni skrzypkowie zrobili na tobie wrażenie?

N.K. Kiedy słuchałem Grappellego, to w ogóle nie myślałem, że to jest jazz. Kiedy usłyszałem Stuffa Smith'a, to było fantastyczne. On jako pierwszy grał na elektrycznych skrzypcach. Brzmiały tak, jakby grał na trąbce. Eddie South, Joe Venuti, Jean Luc Ponty. A potem zacząłem słuchać rocka. Słuchałem Jimmy'ego Pege'a. Bardzo interesujący był Sugar „Cane” Harris, który grał muzykę Zappy. Słuchałem też Zbigniewa Seiferta, to było ważne brzmienie w jazzie. Będąc na studiach w Nowym Jorku słuchałem Michała Urbaniaka z jego zespołem Fusion.

A.K. Jak zetknąłeś się z muzyką Zbigniewa Seiferta?

N.K. Gdy byłem na studiach w Ameryce, a może wcześniej, wpadły mi w ręce nagrania „Jazz Violin Summit”. Czterech elektrycznych skrzypków grało jazz nowoczesny: Jean Luc Ponty, Zbigniew Seifert, Sugar Cane Harris i jeszcze jeden wspaniały muzyk z Detroit, o którym świat już zapomniał. I wtedy usłyszałem Seiferta. Jego brzmienie było dla mnie fascynujące. Wcześniej jeszcze słyszałem Michała Urbaniaka. To co grał, to szkoła Jean Luc Pontiego. Ale zaskoczył nas czymś nowym. Skrzypce unisono z głosem Urszuli Dudziak. To było coś zupełnie świeżego. To było czymś unikalnym w świecie jazzu w tamtych czasach. Jeśli chodzi o czołówkę skrzypków, to on jest ciągle na topie. No i Krzesimir Dębski. W Polsce słyszałem też trzech młodych muzyków. Nie pamiętam ich nazwisk, ale są niesamowici. Miałem szczęście zagrać z nimi na jakimś jam session. W Polsce, częściej niż w innych krajach, można spotkać interesujących wiolinistów jazzowych. Obserwując historię jazzu, podążając za Jean Luc Pontym mamy Didiera Lockwooda. Natomiast w Polsce ten proces jest jeszcze bardziej zaawansowany. Super zaawansowany.

A.K. Grasz duże koncerty z programem klasycznym. Gdy jesteś w Krakowie i masz wolną chwilę, wpadasz do klubu Janusza Muniaka i grasz jazz albo występujesz z rockowcami. Czy to nie jest tak, że jak jesteś już znudzony klasyką, uciekasz w inne rejony?

N.K. Jeśli chodzi o muzykę rockową czy drum'n'bass, to nie przejmuję się tym, bo mając korzenie jazzowe zawsze można to grać. Gdy zaproponujesz muzykowi jazzowemu, żeby zagrał coś rockowego czy drum'n'bass, to on zawsze potrafi to zrobić. Albo Gerry'ego Rafferty'ego i jego przebój Baker Street (tu Nigel zanucił frazę saksofonu). Żeby zagrać coś takiego, trzeba mieć świadomość, a nie jakąś złość czy nadmiar emocji. Jeśli chodzi o drum'n'bass, to jest to o tyle ciekawy gatunek, że kompozytor jest tu ważniejszy niż wokalista czy solista. Tu znika twoje całe ego muzyki. Podobnie jest z jazzem. Jeśli jest dobra sekcja rytmiczna, perkusja, bas, to ona narzuca ci to wszystko i również znika twoje ego, bo musisz słuchać tej sekcji. I teraz odpowiadając na twoje pytanie o różnice między jazzem, rockiem, a klasyką, to w muzyce klasycznej jest tak, jakby się czytało gazetę. Trzeba ją przeczytać i uwierzyć, że jest tam napisana prawda. Jeśli chodzi o gazety, to ja nie wierzę w to, co jest tam napisane. Nawet nie kupuję gazet. Mamy w Anglii bardzo dużo byle jakich gazet, więc dużo oszczędzam. Wam wydaje się, że macie problemy z Gazetą Wyborczą czy innymi dziennikami. A Anglia jest niewielkim krajem, a jest tam tyle gazet, że to są dopiero problemy. McDonalds'a też mamy.

A.K. Czy grając te różne gatunki musisz zmieniać sposób myślenia?

N.K. Jest zupełnie inne. Grając jazz czy drum'n'bass musisz się wsłuchiwać w bas i perkusję. A w muzyce klasycznej, ja jako skrzypek, sam nadaję rytm.

A.K. Nie musisz się wsłuchiwać, ale musisz wpatrywać w dyrygenta?

N.K. Nie lubię pracować z dyrygentami.

A.K. Przejdźmy do twojej płyty nagranej dla Blue Note. Została ona nagrana w wyborowym towarzystwie. Czy zetknąłeś się wcześniej z tymi muzykami?

N.K. Nigdy wcześniej ich nie poznałem. Ale dobór muzyków na tę płytę był taki, jak lista na zakupy. O doborze odpowiednich muzyków zdecydowały kompozycje, które na płycie się znalazły: Horace Silver'a, Kenny Barrella, Butcha Cornella. I ze względu na repertuar to było dla mnie oczywiste, jakich instrumentalistów chcę zaprosić do zagrania tej konkretnej muzyki. Również, jeśli chodzi o Duke Pearsona, mojego

ulubionego kompozytora, to było dla mnie oczywiste, że musi zagrać Ron Carter. Fakt wybrania przeze mnie kompozycji Duka Pearsona, był motywacją dla Rona Cartera, gwarantowało to bowiem, że będzie to interesujący album a nie kolejny, pełen bardzo znanych kawałków jazzowych. Gdy dowiedziałem się, że Ron Carter jest zainteresowany nagraniem tej płyty, zastanawiałem się, kto powinien zagrać na perkusji. Co prawda Ron Carter i Jack Dehonette niewiele płyt nagrali razem, ale pomyślałem, że taka mocna dyscyplina Rona Cartera połączona z wyobraźnią i wolnością Jacka Dehonette'a, może dać znakomity efekt. Ron Carter jest otwarty na wszelkie, muzyczne propozycje, a Dehonette ma w sobie wiele pokory jako muzyk i ogromną wyobraźnię, więc obaj jako sekcja rytmiczna byli niesamowici. Jeżeli zaś chodzi o pozostałych muzyków, wybór dla mnie też był oczywisty. Ta muzyka potrzebowała kogoś takiego jak Joe Lovano, żeby to momentami poszło w kierunku Erica Dolphyego. Również pomysł z organami Hammonda wynikał z faktu, że do kompozycji Kenny Burella wykorzystanie gitary byłoby zbrodnią. Takie zestawienie skrzypiec, saksofonu i Hammonda daje tej muzyce inną jakość. Jest to bliższe temu, skąd się wywodzi. Wybór Lucy Petersona też był dla mnie oczywisty. Potrzebowałem muzyka, który gra linearnie, a nie harmonizuje orkiestrowo. Poza tym jest to bluesowy organista i ma znakomity feeling.

A.K. Czy słuchasz płyt? Czy masz czas na słuchanie jazzu?

N.K. Jazz jest częścią mojego życia. Gdybym nie miał na to czasu, to tak, jakbym nie miał czasu na życie. Przeprowadziłem się do Krakowa, głównie z powodu tutejszej sceny jazzowej i moich przyjaciół, z którymi mogę robić muzykę. Krakowska scena jazzowa dodała mi energii i to ona zmobilizowała mnie do współpracy z nowojorskimi muzykami. Trudno by mi było zdecydować się na nagranie płyty z taki sławami, gdybym nie miał doświadczenia i tej mojej krakowskiej sceny jazzowej. Teraz, kiedy mam już tutaj swój zespół, z którym grałem na próbie przed chwilą, trudno mi jest porównywać, który jest lepszy, czy ten amerykański, czy ten mój polski. Bardzo ważne jest dla mnie idealne porozumienie z saksofonistą, żeby on zrozumiał moje intencje, gdy piszę partię na saksofon. Tomek Grzegorski gra z taką duszą, z taką finezją, mam pewność, że gram z jednym z najlepszych

saksofonistów. Takie odczucia sprawiają, że nie mam najmniejszych oporów, by przedstawić moje utwory najlepszym nowojorskim muzykom. Natomiast, jeśli im się to podoba i uważają, że to jest w porządku, to mogę bez tremy pokazać to Grzegorskiemu.

A.K. Co sądzisz o polskim jazzie i polskich muzykach?

N.K. Często zdarza się, że absolwenci Akademii Jazzowej w Katowicach nie znają Colemana Howkinsa. Oni na pewno wiedzą dużo więcej o jazzie ode mnie, ponieważ studiują to przez kilka lat. Więc ja nie mówię młodym ludziom, czego mają słuchać, ale jestem zdziwiony, że nie znają Colemana Howkinsa czy Benny Webstera, że nie wiedzą, że na przykład Sonny Rollins czy Kenny Dorhman to wspaniali muzycy. Chyba warto wiedzieć, że było coś wcześniej. W muzyce Webstera czy Howkinsa ważną rolę odgrywa poczucie czasu, znaczenie przerw między dźwiękami. To, co oni grają, wychodzi prosto z serca. W tej muzyce jest też potencjał intelektualny. To byli bardzo mądrzy i świadomi artyści. Intelpekt w jazzie musi być jedynie częścią całości. Jeśli zajmuje większy procent, to muzyka traci na wartości. Zrozumiałem to grając klasykę, gdzie czasem jest ona wypełniona intelektem w 100 procentach. A ja wiem, że wcale tak nie musi być. Wiele rzeczy w współczesnym jazzie jest dla mnie przeintelektualizowanych. W jazzie nie ma czasu na patrzeć na siebie. Jeśli patrzysz w lustro, jeśli patrzysz w swoją twarz, to zatracasz sens tego, co najistotniejsze w jazzie. Teraz bardzo często w muzyce klasycznej i w jazzie ludzie wpatrują się w lustro.

Spotykam Jarka Śmietanę, który chce grać kompozycje Beatelsów. Jarek jest niesamowitym muzykiem. Ma znakomitą technikę, ale również zmysł, dzięki któremu muzyka w jego wykonaniu jest porywająca. Nie byłem zwolennikiem grania muzyki Beatelsów. Uważam, że nie ma sensu robić tego, co zrobił już George Martin, a jednak Jarek przekonał mnie do grania tych rzeczy. Z nim grałem Beatelsów mimo, że wielu dotąd nie udało się mnie na to namówić. Tak samo uważam, że nie ma sensu grać muzyki Franka Zappy. Znakomicie to robili Jean Luc Ponty i Sugar "Cane" Harris. Janusz Muniak to Art Blackey krakowskiego Jazzu. Profesor. Wszyscy muzycy mojego kwintetu grali z nim i tam ich poznałem, w klubie u Muniaka. Nie zawsze jest jednak doceniany. Wielu muzyków trafia na najlepsze

polskie sceny jazzowe i światowe dzięki niemu. On przekazywał im nie tylko wiedzę, ale również doświadczenie. Oni grali u niego w klubie. Grali też razem z nim. Jego zespoły to takie Jazz Messengers polskiego jazzu. Młodzi muzycy po akademii muzycznej w Katowicach przychodzą do klubu Muniaka i grają prawdziwy jazz. Wreszcie prawdziwy jazz. Muzycy, którzy wychodzą spod jego skrzydeł są znakomici.

No i Muzyczna Owczarnia. W wiosce, która ma 150 mieszkańców grałem dla 180 osób. Zacząłem się zastanawiać, że skoro niektórzy mieszkańcy pozostali w domach, to skąd się wzięło tylu w klubie? Trzeba zrozumieć, jakie wielkie serce ma Wietek Kołodziejcki, skoro przyciąga tylu ludzi. W Jaworkach graliśmy pierwszy koncert trasy. Tak między sobą nazwaliśmy nasz zespół „Nigel Kennedy Sick People Project”. W czasie pierwszego koncertu w Jaworkach Adam Kowalewski złamał nogę, a Dobrowolski i Wyleżoń złapali grypę. Teraz Wyleżoń ma skręconą nogę. Po prostu Nigel Kennedy Sick People Project.

A.K. Ze swoim krakowskim kwintetem występujesz w Europie. Czy w Stanach będziesz promował płyty grając z amerykańskimi muzykami?

N.K. Moim marzeniem jest i myślę, że da się je spełnić, żeby zagrać z moim krakowskim zespołem w Village Vanguard w Nowym Jorku. Tam, gdzie grali Duke Pearson, Horace Silver, Lee Morgan. To niesamowity, legendarny klub. To wspaniałe miejsce do grania jazzu, które można porównać do Carnegie Hall czy Filharmonii. Może nawet bardziej magiczne. Wspaniała przestrzeń dla jazzowych dźwięków. To właśnie tam, wychodząc na scenę, można poczuć ducha tych najwspanialszych. Takich jak Cannonball Adderley i inni wielcy.

A.K. Czy nie sądzisz, że Ronowi Carterowi i Jackowi DeJohonette będzie przykro, że nie zagrasz tam z nimi?

N.K. Mam taką nadzieję.