

Jan Młynarski: Jazz był muzyką użytkową

Do połowy lat 40. w jazzie nieobecna była ta część, która dziś jest z nim utożsamiana – improwizacja. Ona pojawiła się kilka dekad po narodzinach jazzu. Wydaje mi się, że to przejście od użyteczności jazzu, który miał towarzyszyć ludziom na co dzień, do nurtu hermetycznego i zarezerwowanego dla elity, jest bezpośrednio związane z coraz większym znaczeniem improwizacji – mówi Jan Młynarski w rozmowie z Mikołajem Rajkowskim dla „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „PolskiJazz®”.

Mikołaj Rajkowski (Teologia Polityczna): W początkach swojej historii jazz traktowany był jako muzyka popularna. Jazz powojenny stawał się jednak muzyką coraz bardziej elitarną. Dziś traktowany jest niemal z namaszczeniem. Ty zaś nieraz podkreślałeś, że gdy wykonujesz przedwojenne utwory z Warszawskim Combo Tanecznym czy w duecie z Marcinem Maseckim, to słuchacze przeżywają tę muzykę inaczej: bawią się przy niej i tańczą. Dlaczego jazz współczesny tak oddalił się od swoich rozrywkowych korzeni?

Jan Młynarski: Jazz u swojego zarania – czyli około stu dwudziestu lat temu, gdy powstawał w Nowym Orleanie – stanowił fuzję kultur ludzi, którzy zjechali się z całego świata. Port w Nowym Orleanie był niesłychanie witalnym miejscem, w którym różnorodne tradycje muzyczne spotkały się wokół idei użyteczności. Przez użyteczność rozumiem tu przydatność muzyki do sprawowania obrzędów, świętowania, codziennej zabawy czy przeżywania żałoby. Kapele nowoorleańskie tworzyły swoje instrumentarium zupełnie przypadkowo, to była platanina instrumentów z całego świata: z Francji, Niemiec i oczywiście z Afryki. Wśród nich były zarówno instrumenty wykorzystywane tradycyjnie w muzyce klasycznej, jak i zupełnie orientalne wynalazki. W związku z tym jazz od razu był rozrywkowy, popularny, ale nosił też rys awangardy, czarnoskórej, ciemniejszej mniejszości w USA dawał poczucie wolności, dla Żydów był

jak bilet do społecznego awansu i asymilacji. I dzięki temu cholernie szybko ewoluował i zdobywał popularność. W muzyce, którą tworzę z Marcinem Maseckim odwołujemy się właśnie do tanecznych korzeni jazzu, jazzu, który towarzyszył zabawom, kabaretom, wodewilom. Co ciekawe, do połowy lat 40. w jazzie, w zasadzie nieobecna była ta część, która dziś jest z nim utożsamiana – improwizacja. Ona pojawiła się kilka dekad po narodzinach jazzu. Wydaje mi się, że to przejście od utylitarności jazzu, który miał towarzyszyć ludziom na co dzień, do nurtu hermetycznego i zarezerwowanego dla elity, jest bezpośrednio związane z coraz większym znaczeniem improwizacji i absorpcji nowych stylów muzycznych.

Kurczenie się publiczności było pokłosiem eksplozji improwizacji i nowych stylów?

Tak mi się wydaje i tu tkwi paradoks: im zasobniejszy był wórek muzycznych pojęć, z których czerpali soliści, tym mniej osób było w stanie z tą muzyką nawiązać bezpośrednią relację... Pionierem improwizacji jazzowej w Polsce był Zygmunt Karasiński, saksofonista i skrzypek, jeden z ważniejszych kompozytorów przedwojennej muzyki rozrywkowej. Jeżeli w latach 20. lub 30. pojawiały się partie solowe, to zwykle były pisane przez band-leadera. Tak więc jazz przedwojenny był muzyką popularną – wówczas nie było innej muzyki stricte popularnej, w dzisiejszym rozumieniu. Przed erą jazzu taką rolę odgrywała operetka, a jeszcze wcześniej: opera. Ewolucja muzyki popularnej od czasów opery postępowała w stronę coraz luźniejszego i bardziej użytkowego grania, gdzie publiczność, już nie ta wyłącznie pałacowa przestawała siedzieć, a zaczynała tańczyć. Osią muzyki popularnej jest właśnie taniec, rozumiany jako spontaniczna reakcja publiczności. Ciekawym aspektem jazzu jest również to, że tę muzykę stworzyły zasadniczo dwie grupy etniczne: Afroamerykanie i Żydzi. I wszędzie tam, gdzie te dwie społeczności się splotały, tam powstawał niesamowity jazz. I tu pojawia się kontekst europejski: w przedwojennej Polsce była przecież olbrzymia społeczność żydowska, stanowiąca integralną część naszej populacji i kultury. W związku z tym Warszawa stała się przed wojną ośrodkiem jazzu na bardzo wysokim poziomie, porównywalnym do sceny berlińskiej. To właśnie Warszawa i Berlin były wymawiane jednym tchem, gdy mówiło się wówczas o jazzie. Po

dojściu Hitlera do władzy, do Warszawy właśnie przyjechała potężna grupa muzyków, instrumentalistów z Adi Rosnerem na czele, zasilając stołeczne i nie tylko stołeczne jazzbandy.

Bez wsparcia ludzi takich jak Ty, nie mógłbyś czytać tego artykułu.
Prosimy, kliknij tutaj i przekaz darowiznę w dowolnej wysokości.

Ciągłość rozwoju jazzu w Polsce przerwała wojna.

Tak, to jest też bardzo istotny element tego zjawiska. Jeżeli interesujemy się nieco historią jazzu w Polsce, to musimy pamiętać o jednej fundamentalnej kwestii; że jazz wcale nie zaczął się w Polsce w latach 50., tylko dużo wcześniej. To II wojna światowa, która wyrzuciła naszą kulturę do góry nogami, pozbawiła nas perspektywy ciągłości, zasypała wszystko grubą warstwą popiołu. Często wyobrażam sobie scenariusz alternatywnej historii, w której nie było wojny i myślę, jak niesamowita byłaby nasza kultura, szczególnie muzyka, gdybyśmy tej ciągłości nie utracili. Nie zawsze o tym pamiętamy, ale nasz kraj zubożał potwornie i bezpowrotnie na tych polach, została odcięta jego potężna, przebogata gałąź. Uważam, że bylibyśmy potężną, jazzową sceną w latach 40., 50., 60., bo to wówczas dokonywała się w tej muzyce największa rewolucja: powstanie bebopu, który postawił tradycyjny jazz na głowie. Pojawili się tacy ludzie jak Charlie Parker, Miles Davis czy John Coltrane. Myślę, że z pewnością mielibyśmy swojego Coltrane'a, ale wojna nam to zabrała.

Muzycy, którzy zaczęli grać jazz po wojnie, startowali praktycznie od zera. Nie odwoływali się do tego, co było przed wojną?

Bardzo ważną rolę w tym procesie odegrały komunistyczne władze. Na drugą połowę lat 40. – choć początki tego procesu sięgają jeszcze roku 1944 – przypada wzmożenie terroru komunistycznego i wzięcie społeczeństwa w stalowe kleszcze. Utrata złudzeń co do władzy dotyczyła wszystkich ludzi, w tym członków grających wówczas orkiestr. Jazz był utożsamiany ze zgniłym Zachodem. Istnieje jeden chlubny wyjątek: nagrania z tamtych czasów pochodzące z poznańskiej

wytwórni Mewa. Funkcjonowała ona na podobnych zasadach, co wytwórnia Syrena w przedwojennej Polsce. Przy wytwórni płytowej Mewa istniała Orkiestra, która obsługiwała jej nagrania. Warto wspomnieć, że założyciel Mewy, Mieczysław Wejman, korzystał z matryc Syreny wydobytych z ruin. Nagrania, instrumentarium i estetyka tych nagrań są z ducha przedwojenne. Polska scena potrzebowała jednak kilku lat, by wyrosło nowe pokolenie jazzmanów, którego najciekawszymi reprezentantami byli Melomani, zespół Jerzego „Dudusia” Matuszkiewicza. Ten ferment stworzył festiwal Jazz Camping Kalatówki, muzykę w filmach z łódzkiej „Filmówki”, zrodził takich artystów jak Trzaskowski, Komeda, Jan „Ptaszyn” Wróblewski, Adam Makowicz czy Tomasz Stańko i Michał Urbaniak. To było zupełnie nowe pokolenie, które w znacznej mierze kontestowało czasy muzyków przedwojennych, tzw. klezmerów. Uważali ich za archaizm. Inspirowali się głównie nagraniami puszczanymi w radiu Wolna Europa i płytami wydawanymi w bloku zachodnim – w tym wydawnictwami amerykańskimi wyprodukowanymi w RFN – które próbowali przemycać.

A więc nic z przedwojennego świata nie ocalało?

Ten stary świat jazzu został straszliwie przetrzebiony – bo był to świat głównie żydowski – nie tylko pod względem band-leaderów, mózgow muzycznego interesu, ale również zwykłych instrumentalistów. Instrumentaliści grający w przedwojennych orkiestrach albo wyjechali z Polski i nigdy nie wrócili, albo po prostu zginęli w gettach i obozach koncentracyjnych. Ci, którym udało się ocaleć, przygrywali po wojnie na różnych dancinгах, bankietach, a elita tego świata grała na okręcie Stefan Batory, który pływał do Nowego Jorku – oni mieli tam ciepłą posadkę i funkcjonowali w zamkniętym obiegu, nikt spoza ich światka się nimi nie interesował. Jedynym znanym na szeroką skalę reprezentantem tamtej rzeczywistości po wojnie był Mieczysław Fogg, którego historia jest niezwykle ciekawa. Był absolutnie oddany Warszawie, Polsce i estradzie, na której spędził siedemdziesiąt lat. Przedwojenni giganci, którzy przeżyli wojnę i zostali w niej po wojnie tacy jak Jerzy Gert, Zygmunt Karasiński czy Zygmunt Wiehler byli dalej w zawodzie, ale nie miało to wiele wspólnego z ich statusem i trybem życia sprzed wojny. Wars był w Los Angeles, Henrykm Gold w Nowym Jorku, Jerzy Petersburski w Argentynie, Szul Ferszko w Izraelu a Szymon Kataszek zginął w Holocauście. Natomiast to młode pokolenie

chciało mówić swoim, zupełnie nowym językiem. Chcieli pójść własną drogą. My nazywamy ich pionierami jazzu, chociaż nimi w istocie nie byli. Można ich nazwać pionierami jazzu nowoczesnego, ale nie jazzu w ogóle.

Wspomnieliśmy o emancypacji jazzowej improwizacji. Czy to wraz z nią pojawił się „jazzowy snobizm”? Przed wojną cały świat rozrywki – filmu, kabaretu, piosenki śpiewanej – łączyła ścisła współpraca. Trudno było wówczas sobie wyobrazić, by jeden jazzman zarzucił drugiemu, że nie gra prawdziwego jazzu.

To jest zarzut, z którym my się czasem spotykamy: że to, co gramy, to nie jest prawdziwy jazz. Co jest oczywiście nieprawdą – to jest jazz, tylko archaiczny, nienowoczesny. W końcu ta muzyka, jak już wspomniałem, nie zaczęła się nagle w latach 40. i 50. XX wieku. Choćby lata 20. dały nam tak wielkich artystów – i ich orkiestry – jak Paul Whiteman czy William „Chick” Webb. W Polsce ich odpowiednikami byli Zygmunt Karasiński czy Henryk Gold, którzy odbierali wykształcenie klasycznie w Wiedniu, Warszawie – to bardzo ciekawy fenomen. Dużą konkurencją dla jazzu tradycyjnego oprócz nowych nurtów, była nowa fala muzyki rozrywkowej lat 60. W Polsce to był bigbeat. Ta fala pogrzebała „grzeczną” muzykę popularną, z którą utożsamiany był jazz tradycyjny. Młodzież się tym zachłysnęła, a było to już pokolenie wychowane już po wojnie. Oni oszaleli na punkcie kapel bigbeatowych, których był cały wysyp, nawet w Polsce przed rokiem 1968. Bo przecież wydarzenia marcowe naznaczyły również naszą scenę muzyczną: wiele z tych zespołów przestało istnieć, po marcu 68...

Czyli była to kwestia nie tylko improwizacji?

Tak mi się wydaje. Wracając zaś do jazzu nowoczesnego, to myślę, że naturalną konsekwencją wzrastającej roli improwizacji, było to, że stawała się ona coraz bardziej skomplikowana w odbiorze. Słuchanie jazzu było coraz bardziej wymagające, przez co publiczność stawała się elitarna. Choć z drugiej strony jest mnóstwo słuchaczy jazzu, którzy nie mają żadnego muzycznego „wyrobienia” i jazzowa improwizacja oddziałuje na nich w pewien elementarny, zmysłowy sposób. Jest

jeszcze jeden aspekt tego zagadnienia, ważny szczególnie w Polsce; im bardziej skomplikowany i improwizowany był jazz, tym dawał większe poczucie niezależności i wolności wykonawcy, jak też odbiorcom. Polacy tego pragnęli i chodzili tłumnie na potańcówki w latach 50., w erze orkiestry Stefana Rachonia, Nataszy Zylskiej – która w 1968 wyjechała do Izraela – i Marii Koterbskiej. To były dwie divy polskiej muzyki rozrywkowej i one śpiewały swingowe piosenki do tańca. Lata 50. to także Komeda, Tyrmand, Polański, Matuszkiewicz... Pokolenie Komedy stworzyło polish jazz – nazwany tak od od serii wydawniczej „Polish Jazz” – która wszystko zmieniła. Jazz ustąpił pola muzyce popularnej ale jednocześnie Sala Kongresowa pękała w szwach i na Rolling Stonesach i na Jazz Jamboree. W Latach 50tych nie było dobrej prywatki bez jazzu na żywo lub z płyty.

Tę zmianę odzwierciedla też kinematografia: z jednej strony przedwojenne kino i tradycja musicalu, z drugiej powojenne kooperacje kompozytorów jazzowych z twórcami kina artystycznego, w tym polskiej szkoły filmowej.

Andrzej Wajda, młody Roman Polański, Jerzy Hoffman czy Kazimierz Karabasz i całe to pokolenie filmowców działało na podobnej zasadzie co kolektyw artystyczny przed wojną – jazz świetnie sprawdzał się w ich twórczości. Mówię to jako widz, nie znawca kina. Natomiast jeśli chodzi o kino w tradycyjnym stylu, to przychodzi mi do głowy film „Skarb”, który, paradoksalnie, ukazał się w 1948 r., ale zachował przedwojenną formułę. To jest film, który nie rozlicza się z przeszłością ani nie dotyczy żadnej sytuacji historycznej. To po prostu kino rozrywkowe, w którym gra młoda, rozpoczynająca karierę, Alina Janowska, Ludwik Sępoliński, Adolf Dymśza, wszyscy ludzie tamtej epoki. I jest zrobiony w stylu przedwojennym, z przedwojennym jazzem. Muzykę do niego skomponował Jerzy Harald. Spójrzmy jakąś drogę przeszedł polski jazz na przestrzeni zaledwie kilkunastu lat. „Skarb” to rok 1948 a słynny „Nóż w wodzie” to rok 1961... Nie można nie wspomnieć o polskiej szkole dokumentu i nieprzebranym bogactwie kompozycji tworzonych na potrzeby kolejnych dzieł wspomnianych wyżej reżyserów. Tutaj młodzi kompozytorzy jak Zbigniew Jeżewski czy Komeda Trzcziński proponowali coś zupełnie przełomowego, aktualnego i świeżego w odbiorze dziś, mimo upływu lat.

Chciałbym wrócić jeszcze do klezmerów. To określenie zostało współcześnie zawężone do wykonawców muzyki żydowskiej. A przecież przed wojną miało zupełnie inny odcień, oznaczało muzyka, który potrafi zagrać wszystko.

Ten termin był bardzo popularny jeszcze w pokoleniu moich rodziców. Myślę, że nawet dziś, w moim pokoleniu, jest wielu ludzi, którzy są związani ze swoim środowiskiem i historią i używają tego określenia. „Klezmer” to świetne pojęcie, bardzo pojemne, sprytne i zawierające jednocześnie aspekty historyczny. W dawnych czasach klezmer to był żydowski muzyk, głównie z Galicji. Żydzi z tamtych stron byli cholernie muzykalni, potrafili wszystko zagrać, przy każdej okazji; na pogrzebie, na weselu, na obrzezaniu, na chrzcinach. Bo grali nie tylko dla Żydów, potrafili muzycznie odnaleźć się w każdej sytuacji. Mickiewiczowski Jankiel to był przecież nikt inny, jak właśnie klezmer: pięknie przedstawiona postać muzyka totalnego. Taki Jankiel żył na każdej galicyjskiej wsi. I wówczas zaczęło się pojawiać określenie „klezmer”, opisujące muzyka, który potrafił z marszu zacząć improwizować. Nie w sensie improwizacji jazzowej, opartej na skomplikowanej harmonii, tylko stworzyć ot, tak chwytliwą i rozrywkową strukturę muzyczną. Tak grać potrafił choćby Fryderyk Chopin: siadał i na bazie swoich umiejętności potrafił opowiadać historię, zupełnie improwizując. Taką osobą był również Jerzy Petersburski. Wielu genialnych kompozytorów, którzy stworzyli tyle pięknych melodii, bazowali na umiejętności improwizacji. Nie da się przecież pisać tak szybko melodii. Trzeba najpierw zacząć grać z głowy, nie odwrotnie. Ludzie z tą umiejętnością zaczęli być określani klezmerami, co ja uważam za bardzo piękne i dowartościowujące słowo. Bycie klezmerem to nie tylko muzyczne umiejętności, ale także życie z muzyką w intensywnej bogatej relacji. Ja sam znam kilku klezmerów, którzy mają koło trzydziestu lat i w pełni zasługują na to miano. To jedno ze słów, które trzeba pielęgnować w środowisku muzycznym. Nie możemy pozwolić, by umarło.

Chciałbym zapytać o związki jazzu z powojenną piosenką miejską, miejskim folklorem. Czy można powiedzieć, że to, czego przestał dostarczać powojenny jazz – ulicznej rozrywki – powróciło w tej tradycji? Czy to tradycje trafiające do zupełnie innych odbiorców?

Trudno powiedzieć o innym odbiorcy, dlatego, że muzyka podwórkowa ma właśnie to do siebie, że nie definiuje odbiorcy. Dla folkloru podwórkowego każdy odbiorca jest dobry. Jego naturalnym środowiskiem jest „studnia”, czyli podwórko, dziedziniec kamienicy. Wszyscy mieszkają tam na kupie – złodziej, adwokat, policjant i uczonec – i wszyscy tej muzyki słuchali i się z niej cieszyli. Tak jest do dziś i widzę dowody tego na każdym koncercie. Tradycyjna piosenka, taka, jaką gramy, ma przeróżne pochodzenie i tę niebywałą moc kompletnego – choćby trwało to chwilę – zjednoczenia ze sobą ludzi z bardzo różnych środowisk. Znam niektórych swoich słuchaczy, poznaje ich na koncertach i nigdy bym nie pomyślał, że ci ludzie będą siedzieć obok siebie i razem się bawić. Ta tradycja kapeli podwórkowej sięga dawnych czasów, kiedy grupy muzyków obchodziły ludzkie skupiska w celu zarobku i umilenia czasu. W międzywojniu było produkowanych mnóstwo hitów, które w zasadzie niewiele różniły się od utworów muzyki popularnej amerykańskiej, tworzącej wczesny jazz. Harmonia jazzowa ewoluowała, muzycy stawali się coraz lepiej wykształceni. Z kolei kapele podwórkowe, podążając za sukcesem danej piosenki, brały ją na warsztat i grały ją po swojemu, jak tylko potrafiły. Nie jest jednak prawdą, że grali tam tylko i wyłącznie amatorzy, bo kapele podwórkowe składały się z przeróżnych ludzi. Dla przykładu, podczas okupacji byli to często muzycy zawodowi, którzy nie mieli wówczas żadnej pracy. Po aryjskiej stronie Warszawy grali muzycy z filharmonii, a po drugiej stronie muru też grały kapele podwórkowe złożone z najlepszych muzyków żydowskiego pochodzenia.

Czy styl muzyczny podwórkowych kapel stanął w miejscu? Czy pozostał zbliżony do tej fazy proto-jazzowej?

Nie, on również bardzo ewoluował, aż do tak zwanej piosenki chodnikowej, która później stała się podstawą nurtu disco-polo. To była piosenka podwórkowa, bazarowa, będąca bardzo blisko ludzi i przyziemnego życia. Czynnikiem, który bardzo odróżnił jazz od muzyki podwórkowej, były różne „egzotyczne” inspiracje: w drugiej połowie lat 40. zapanowała wielka moda na hity z Ameryki Południowej. I na przykład wspomniana już wytwórnia Mewa wydała mnóstwo utworów bardzo znanych w Meksyku, nagranych z polskim tekstem. Kapele podwórkowe wychwytywały to od razu, ale już zdecydowanie nie był to

jazz. Więc z tą etykietą należy być nieco ostrożnym. Jedną nogą jestem z tymi, którzy uważają, że jazz jest zjawiskiem, w pewnym sensie przynajmniej, elitarnym. Umówmy się, że nie wszystko jest jazzem i nie każdy jest jazzmanem. Jazz, przy całej szerokości tego pojęcia, jest dość ekskluzywny w całym tego słowa znaczeniu.

Podczas spotkania w redakcji Teologii Politycznej powiedziałeś, że najpiękniejsze tematy, najpiękniejsze standardy jazzowe w Polsce pisał Jerzy Wasowski. Chciałbym wrócić do tych słów. Do jakiej tradycji odwoływał się Wasowski?

Jeśli chodzi o pisanie piosenek, to Wasowski był w zasadzie samoukiem. Z wykształcenia był inżynierem radiowym, skądinąd studio radiowe S4 na Woronicza nosi dziś jego imię. Harmonii jazzowej w zasadzie nauczył się sam, z nagrań. Owszem, korzystał z różnych, ale raczej ubogich pomocy naukowych, lecz przede wszystkim konsultował się właśnie ze starszymi klezmerami. I Wasowski też był prawdziwym klezmerem. Miał genialny talent do melodii. Pod tym względem Wasowski jest w absolutnej czołówce polskich kompozytorów jazzowych, można postawić go obok Warsa, braci Gold czy Komedy... Wasowski był produktem tamtych czasów i był tego niesłychanie świadomy. Znał tych ludzi i ich nagrania, nie kontestował tego świata. A jednocześnie był bardzo biegły w nowoczesnej harmonii jazzowej. Jeśli miałbym wskazać jakiegoś najwybitniejszego kompozytora jazzowych melodii, to zdecydowanie byłby to właśnie Wasowski.

Jestem pewien, że gdyby Wasowski zdecydował się na emigrację, byłby światowej sławy kompozytorem. To nie ulega wątpliwości. Jego melodie zasługują na to, żeby być dużo bardziej znane. Nawet nie piosenki jako takie, bo tu wchodzimy na obszar poezji, którą można przetłumaczyć lepiej lub gorzej. Natomiast jeśli chodzi o melodię, to myślę, że jakby powstał po prostu taki tak zwany realbook, czyli tom ze standardami poświęcony Wasowskiemu to świat jazzu byłby dużo bogatszy.

To się do pewnego stopnia udało się Komedzie – między innymi dzięki muzyce filmowej jego talent został doceniony, jego kompozycje stały się standardami.

To fakt. Komeda był jednak młodszy od Wasowskiego i podążał zupełnie inną drogą, to był nowoczesny jazzman, zapatrzony w bebop, ale też w cool jazz. Wasowski to jest jeden z nielicznych „powojennych kompozytorów przedwojennych”. W nim skupiły się jak w soczewce najpiękniejsze cechy przedwojennego kompozytora polskiej muzyki rozrywkowej. Zwróć uwagę, że Komeda, nawet gdy pisał muzykę filmową, nie romansował z takim obrazem siebie jako twórcy muzyki użytkowej. A Wasowski był całkowicie klezmerem. Był twórcą muzyki użytkowej – trzeba było napisać piosenkę? Proszę bardzo. Siadał i pisał.

Kiedyś ojciec udzielił mi życiowej lekcji, którą zapamiętałem i po latach rozumiem ją jeszcze bardziej. Zawsze podkreślał wagę rzemiosła, w sztuce i w zawodzie w ogóle. Sam uważał się za rzemieślnika, miał też wielki szacunek na przykład szewców, rymarzy, fryzjerów, krawców i wszystkich, którzy są prawdziwymi fachowcami w swoich branżach. Chętnie z nimi rozmawiał i ten etos, magię rzemiosła przenosił do swojej sztuki. Powiedział mi kiedyś: „Chodź, pokażę ci, na czym polega prawdziwe rzemiosło”. I wręczył mi nuty pisane ręcznie przez Wasowskiego do piosenek, które razem komponowali. Były napisane tak, jakby to było wydrukowane. Po prostu kaligrafia! Większość wybitnych kompozytorów bazgroli, podobnie jak wybitni lekarze, dlatego ich rękopisy trzeba opracowywać czy wręcz rozszyfrowywać, tak jak na przykład robił to Paderewski z rękopisami Chopina. A nuty Wasowskiego – wybitne kompozycje, dodajmy – schludne, czytelne, co do kropczki. To może brzmi jak błaży przykład, ale dał mi dużo do myślenia. Między innymi dlatego, gdy mówię o swoich ulubionych kompozytorach, z którymi łączy mnie związek emocjonalny, to obok Samuela Ferszki, Henryka Warsa czy Zygmunta Karasińskiego zawsze wymieniam Jerzego Wasowskiego.

Rozmawiał Mikołaj Rajkowski

Współpraca redakcyjna: Karol Grabias, Mateusz Szejna