

Włodzimierz Nahorny: Jazzmani grali Chopina od początku

Umówmy się, że Chopin jako kompozytor muzyki klasycznej był wykorzystywany przez jazzmanów niemal od początku. Czy to Amerykanie, czy Polacy – wszyscy tego Chopina grali, ponieważ Chopin o tyle wyprzedzał swoją epokę, że harmonia jego nadawała się do grania w nienaruszalnej formie, znaczy w tym pierwowzorze tak, jak Chopin napisał – mówi Włodzimierz Nahorny w rozmowie z Karolem Grabiasem dla „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „PolskiJazz®”.

Karol Grabias (Teologia Polityczna): Pana życiorys to historia całego polskiego jazzu, sięgająca pierwszych edycji Jazz Jamboree. Jak rozpoczęła się dla Pana ta muzyczna odyseja?

Włodzimierz Nahorny: Zaczęło się to znacznie wcześniej niż moje pierwsze Jazz Jamboree w 1962 r., ponieważ miałem dużo starszą siostrę, której mąż – wtedy jeszcze narzeczonego – był wielkim fanem jazzu. Dzięki temu słuchałem jazzu mając 4-5 lat. Później, w czasach liceum, gdy mieszkalem u siostry, jej mąż został współzałożycielem pisma „Jazz”. W związku z tym cały czas obcowałem z ludźmi jazzu, sam zacząłem grać i słuchałem wspaniałej muzyki. Pamiętam, jak byłem ze szwagrem na pierwszym festiwalu jazzowym w Sopocie w 1956 roku, miałem wówczas 15 lat. Z niego zapamiętałem koncert Krzysia Komedy, jego sekstetu, grali jazzową przeróbkę Bacha. Wtedy to było coś zupełnie nowego – choć mi, tak szczerze, ta aranżacja średnio

się spodobała. To życie muzyczne pulsowało dość mocno na wybrzeżu, w Gdańsku powstał właśnie klub studencki „Żak”, gdzie odbywały się próby i koncerty w zasadzie wszystkich zespołów, nie tylko jazzowych, a również teatrzyki studenckie. Ja zacząłem od współpracy z teatrzykiem Bim–Bom w jego ostatnim stadium, nieco później grałem w teatrzyku To Tu, grywałem z Cyrkiem Afanasjewą. Wszystko, co się odbywało na wybrzeżu, było w zasadzie oparte na muzyce jazzowej. No i my z tego korzystaliśmy – ci, którzy taką muzykę grali.

Jacy muzycy zagraniczni stanowili wówczas – na początku lat 60. – inspiracje dla polskich jazzmanów? Czy pojawiały się też inspiracje przedwojennego polskiego jazzu, czy to był głównie zagraniczny jazz?

Graliśmy, jak wtedy większość, głównie standardy jazzowe – tylko Krzysiek Komeda od początku grał również swoje kompozycje. To sprawiło, że jego zespół odróżniał się od innych. A kontakt z muzyką zachodnią był bardzo ograniczony. Umówmy się, że nie mieliśmy dostępu ani do płyt, ani do wydawnictw – zresztą ich nie było za wiele – nie mogliśmy wyjeżdżać za granicę. Paszporty, jeżeli już ktokolwiek miał, to leżały w PAGART-cie, tylko na wyjazd się je dostawało. Do Polski również nie przyjeżdżali muzycy jazzowi, bo jazz dopiero „wychodził z podziemia” – jak to się ładnie mówiło. Właściwie to te dwa festiwale sopockie otworzyły muzykę jazzową na szerszą publiczność, która wtedy wręcz oszalała na jego punkcie – jazz był tak popularny w tamtym okresie. Zresztą nie było przecież ani muzyki mechanicznej, ani szaf grających, ani dyskotek. Także i wieczorki taneczne, wszystkie teatrzyki – jazz i poezja – wszystko się opierało na żywej muzyce jazzowej. Tańczyło się wyłącznie przy jazzie. Także myśmy mieli dużo możliwości grania, rozwijania się. A do Polski

pierwszy muzyk jazzowy, jaki przyjechał – to była historyczna wizyta – to Dave Brubeck, który zresztą miał trasę po Polsce w 1958 r. I większość muzyków, już trochę starszych – właśnie cała ta grupa krakowska: Komeda, Karolak, Kurylewicz, Trzaskowski – większość z nich jeździła z Brubeckiem po wszystkich miastach, w których koncertował. Później, pamiętam, na wybrzeżu zagrał New York Jazz Quartet. To były pierwsze zespoły, które przyjeżdżały do Polski, także ten kontakt był bardzo ograniczony i trudno mówić o jakimś wzorowaniu. Myśmy spotykali się bardzo sporadycznie z dobrą muzyką jazzową. Oczywiście trudno nie przypomnieć o audycji Connovera – „Music USA”. Tego wszyscy słuchali o 21. Jak się szło latem ulicami – szczególnie że mieszkalem na pięknej ulicy w gdańskim Wrzeszczu – na Jaśkowej Dolinie, to niemal z każdego okna docierała muzyka jazzowa, a sygnał brzmiał na całą ulicę. Jazz był wyczekiwaną muzyką w tamtych czasach, młodzi ludzie go kochali. I trzeba przyznać: gdy to wszystko się zaczynało, my byliśmy dopiero rozwijającymi się muzykami i graliśmy jeszcze dość kiepsko.

Czy polski jazz ewoluował równolegle do głównego nurtu na zachodzie – od bebopu do free jazzu – czy też szedł swoją drogą przez ten ograniczony kontakt z muzyką zachodnią?

Oczywiście graliśmy to, co grało się na Zachodzie, głównie za sprawą wspomnianego Connovera, który puszczał popularne w USA zespoły i utwory. W związku z tym myśmy, może też z pewnym opóźnieniem, ale jednak uprawiali muzykę równolegle. Zresztą od momentu, kiedy już się pojawił free jazz, czyli w latach 60., to byliśmy na tyle otwarci, że wspaniali amerykańscy muzycy przyjeżdżali do Polski na koncerty, wtedy poziom muzyki polskiej był bardzo wysoki. To właśnie mój wieloletni szef – Andrzej Trzaskowski – świetnie znał się na free jazzie

i cieszę się, że miałem możliwość dotknięcia tej muzyki z nim. On skończył muzykologię, także miał przygotowanie i teoretyczne, i praktyczne, ponieważ był świetnym pianistą, no a przede wszystkim – był świetnym kierownikiem zespołu, bo nas wszystkich uczył.

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

W 1967 roku odebrał pan nagrodę na festiwalu jazzowym w Wiedniu od samego Duke'a Ellingtona. Czy to był moment, w którym poczuł pan, że polski jazz jest doceniany na Zachodzie?

Z tym Ellingtonem to było tak, że blisko siebie nałożyły się dwie wielkie imprezy. W 1966 r. w Wiedniu odbył się pierwszy światowy konkurs młodych muzyków jazzowych. I tam w jury zasiadali rzeczywiście najwięksi jazzmani świata – Cannonball Adderley, Art Farmer, Mel Lewis, Ron Carter – tacy ludzie, których znaliśmy tylko z płyt, bo na żywo nikt ich przedtem nie słyszał. I oni oceniali nas, młodych muzyków, którzy zgłosili się do tego konkursu. Polskę reprezentowały cztery osoby: Tomasz Stańko, Czesław „Mały” Bartkowski, Jacek Ostaszewski i ja. I ja zdobyłem tam właśnie drugie miejsce, które otwierało wtedy drogę na świat, z której ja nie skorzystałem. Wszyscy koledzy – np. Czesi, którzy również, tak jak ja, mieli drugą nagrodę, natychmiast za tę nagrodę pojechali do Nowego Jorku i tam zostali. Jan Hammer, Jiri Mraz, Miroslav Vitous – oni już mają na koncie światową karierę, która zaczęła się wtedy w Wiedniu. Konkurs, o który pan pyta odbył się rok później, był to 6. Festiwal Jazzu Amatorskiego w Wiedniu. Na nim przypadkowo pojawił się Duke Ellington i organizatorzy poprosili, żeby wręczył nagrodę, a ja wtedy zdobyłem pierwsze miejsce

indywidualnie. Z tym że poziom tej imprezy był dużo niższy niż od konkursu z poprzedniego roku – tylko tyle, że Ellington mi wręczył nagrodę i miałem z nim kilka wspaniałych zdjęć. Ellington jest legendą niepowtarzalną, także to mi oczywiście bardzo pomogło. Ale nie było to tak spektakularne, jak konkurs z 1966 r. Bardzo często ludzie i dziennikarze mylą te dwie imprezy, w których brałem udział: albo mówią, że wygrałem konkurs, a nagrodę mi wręczał Duke Ellington, czyli to wszystko jest trochę poplątane.

Można powiedzieć, że pana karierę naznaczyły wielkie kooperacje jazzowe – m.in. z Andrzejem Trzaskowskim, Andrzejem Kurylewiczem, Janem Ptaszynem Wróblewskim – ale również udział w zespołach muzyki popularnej, mam na myśli słynny Breakout. Która z kooperacji wywarła na Pana muzyce największy wpływ?

Najważniejszy dla mnie był Andrzej Trzaskowski, który był nie tylko naszym liderem, podciągającym innych w zespole muzycznie, ale w stosunku do kilku z nas był też mentorem. Ja należałem do „młodszej” grona muzyków, Krzysiek Komeda i Andrzej Trzaskowski byli ok. 10 lat starsi i bardziej w tym środowisku jazzowym już zadomowieni. Andrzej uczył nas nie tylko muzyki, ale też zachowania, jak się poruszać za granicą, z kim można rozmawiać, bo myśmy nawet tej ogłady towarzyskiej nie mieli. On był naprawdę wspaniałym opiekunem i pomagał nam we wszystkim. Jeśli chodzi o zespoły, to nas wówczas nie było zbyt wielu, także graliśmy wszyscy ze wszystkimi. Oczywiście były dwa zespoły, które na Jazz Jamboree trochę rywalizowały ze sobą – zespół Komedy i Trzaskowskiego. Równolegle, może nieco tylko za nimi, świetne zespoły formowali Andrzej Kurylewicz, Zbyszek Namysłowski czy Wojtek Karolak. Jan Ptaszyn

Wróblewski założył studio jazzowe, w którym grali niemal wszyscy najlepsi polscy muzycy jazzowi, z kolei Kurylewicz prowadził orkiestrę w Polskim Radiu. Myśmy tam wszyscy grali bez względu na przynależność do innych zespołów. Ja równolegle grałem z Trzaskowskim (w jego zespole odpowiadałem za fortepian) i prowadziłem własne trio, przez cały ten czas. I to zresztą trochę dzięki rozmowie z Krzysiem Komedą, który mi bardzo dużo wytłumaczył – to była taka zwykła rozmowa – on był już w przeddzień niemal wyjazdu do Stanów Zjednoczonych, był na moim koncercie – wtedy muzycy chodzili na swoje koncerty i to było bardzo miłe. Ja już się nosiłem z zamiarem zrezygnowania z prowadzenia swojego tria, bo grałem z Trzaskowskim, w studio jazzowym i pisałem muzykę do filmu. Miałem tyle obowiązków, że chciałem z tego tria zrezygnować, bo nie było czasu nawet na koncerty. I on mi właśnie tłumaczył, że ostatnia rzecz, z której powinienem zrezygnować, to jest własny zespół, że to trio ma szansę w ogóle zaistnieć na szerszą skalę – i ja tę rozmowę zapamiętałem. Myśmy we dwojkę sobie tak szli po koncercie i on mi klarował, żebym broń Boże nie zrezygnował. No i rzeczywiście nie zrezygnowałem.

Pana późna, dojrzała twórczość to adaptacje utworów wielkich klasyków – Szymanowskiego, Karłowicza, Chopina. Jak muzyka jazzowa może korespondować z muzyką klasyczną? Czy romantyczny idiom jest tu uprzywilejowany?

Umówmy się, że Chopin jako kompozytor muzyki klasycznej był wykorzystywany przez jazzmanów niemal od początku. Czy to Amerykanie, czy Polacy – wszyscy tego Chopina grali, ponieważ Chopin o tyle wyprzedzał swoją epokę, że harmonia jego nadawała się do grania w nienaruszalnej formie, znaczy w tym pierwowzorze tak, jak

Chopin napisał. Tam nie trzeba było przeharmonizowania, jak to robiło wielu muzyków jazzowych przy aranżacjach klasyki, tylko utwory można było grać tak, jak Chopin napisał, szczególnie te drobne formy. W czasach, kiedy ja zaczynałem grać jazz, nie było wydziałów jazzowych na akademiach muzycznych, tak jak teraz, kiedy niemal na każdej akademii są wydziały jazzowe. Żeby mieć wyższe wykształcenie muzyczne, trzeba było studiować „klasykę” – muzykę klasyczną. Innej drogi nie było... W związku z tym ja przygotowanie i osłuchanie z nutą klasyczną miałem od dziecka, równoległe z muzyką jazzową, która była wtedy trudniej osiągalna i po prostu trzeba było jakoś się wysilić, żeby jej słuchać. A klasykę miałem na co dzień, ponieważ to był mój obowiązek.

Jak już zacząłem robić własne koncerty, własne płyty i zająłem się wyłącznie jazzem, to ten związek z klasyką chciałem jakoś zachować. Bardzo lubiłem grać utwory klasyczne, stąd moje późniejsze transkrypcje polskich klasyków. Było w tym też trochę przypadku, bo pierwszy był Szymanowski – to skrzypek Maciek Strzelczyk poprosił mnie, mówi: „słuchaj, prosiłem tyle osób i nikt nie potrafi mi zaaranżować na sposób jazzowy „Mitów” Szymanowskiego. Mógłbyś się za to zabrać?”. No i ja się zgodziłem. Zajęło mi to ze dwa lata chyba, ale w końcu się udało. Jak już zrobiłem Szymanowskiego, no to powstał pomysł, żeby pociągnąć to dalej. W związku z tym – akurat był rok chopinowski – przygotowałem utwory Chopina, później utwory Karłowicza. W międzyczasie zależnie od potrzeb, dopisywałem Maciejewskiego, ostatnio Paderewskiego. To już później szło i rozwijało się właściwie własnym trybem, jakby poza mną. Także tu nie ma co doszukiwać się jakiegoś drugiego dna, bo tak zwykle jest – albo się robi muzykę na zamówienie, albo na prośbę kolegi, albo bo akurat tak się złożyło, że jej potrzeba w tej chwili. A ponieważ się udało, zaczęło się o tym mówić, podobało się, no to pociągnęliśmy dalej.

Czy to wykształcenie klasyczne, obycie z muzyką klasyczną wpływało w jakiś sposób na ich odmienny styl gry?

W tych czasach, kiedy ja kończyłem uczelnię w Sopocie – to był rok 1965 – to niewielu jazzmanów miało wyższe studia. A jeżeli – tak jak Andrzej Trzaskowski – to mieli ukończoną muzykologię, także bardziej wydział teoretyczny niż praktyczny. Ani Kurylewicz, ani Zbyszek Namysłowski – oni oczywiście albo zaczynali, albo mieli średnią szkołę – nikt nie miał skończonych wyższych studiów, choć wszyscy się z muzyką klasyczną zetknęli. Dopiero później to się zmieniło. W tej chwili – ponieważ ja sam wykładam fortepian na Gdańskiej Akademii Muzycznej – to niemal połowa moich studentów już ma za sobą studia klasyczne. Zrobili magistra grając muzykę klasyczną, a ponieważ im to nie wystarczało, kontynuowali edukację grając jazz. Zresztą, jak sami mówili niektórzy, ich jazz nie interesował, ale chcieli się nauczyć improwizować, ponieważ najczęściej muzyk klasyczny jak siada do instrumentu to nie bardzo umie zagrać bez nut i bez przygotowanego repertuaru. I niektórzy tylko po to przychodzą do mnie na fakultet, żeby nauczyć się improwizować na instrumencie. Ale teraz niemal każdy jazzman ma ukończone studia, a bardzo często właśnie podwójne – bo i klasyczne, i jazzowe.

Pana przedostatnia płyta „Hope” z 2014 r. wydaje się zbiorem wspomnień z różnorodnych podróży muzycznych i odniesień do polskiej historii. Czym różni się od Pana najnowszej płyty „Ballad Book - okruchy dzieciństwa”?

Na „Hope” rzeczywiście było trochę wątku patriotycznego, ponieważ były tam utwory poświęcone Powstaniu Warszawskiemu i Powstaniu w Getcie Warszawskim. Napisałem też utwór „Będę pamiętał o Grudniu” – chodzi oczywiście o stan wojenny. Akurat tak się składało, że dużo koncertów graliśmy w określonych dniach, które były ważnymi datami historycznymi. W związku z tym organizatorzy poprosili, bym napisał utwór i jakoś upamiętnił ten dzień. I z tego się złożyła niemal cała płyta, bo tam jeszcze doszły kurpiowskie melodie. I to był rzeczywiście zestaw takich utworów bardzo luźno tematycznie ze sobą związanych.

Ostatnia płyta z kolei to jest już zupełnie co innego. Jest bardziej jednolita, ponieważ składa się niemal wyłącznie z utworów wolnych, ballad, które napisałem w przeciągu kilku lat – nie wszystkie powstały w ostatnim okresie, sięgnąłem również po swoje starsze ballady. A płyta się nazywa „Okruchy dzieciństwa”, ponieważ wspominam na niej lata w mieście, w którym się wychowywałem – w Kwidzynie w latach jeszcze 40. i 50., czyli zupełne początki, nie tyle mojej muzycznej działalności, co mojego życia w ogóle. Wspominam obrazy, które mi się utrwały, zestawiam z tym, co teraz widziałem. Jest relacja fotograficzna z miejsc, które zapamiętałem i które albo w ogóle zginęły z mapy miasta, albo wyglądają zupełnie inaczej. Do płyty załączona jest książeczka, w której można zobaczyć zdjęcia pokazujące, jak zmieniło się to miasto. Ja patrzę na Kwidzyń mając w ręku zdjęcia rodzinne z okresu wczesno-powojennego. Z tego wynika, że to jest bardzo prywatna płyta, bardzo wspominkowa. Odbiorca nie znajdzie na niej żadnych fajerwerków, fontann i ornamentów – po prostu siedzę i gram.

Rozmawiał Karol Grabias

