

Zbigniew Namysłowski: Przez jazz spóźniałem się do szkoły

Rok temu, 7 lutego w wieku 82 lat zmarł Zbigniew Namysłowski, legenda polskiego jazzu, kompozytor, bandleader i saksofonista. Przypominamy wywiad, którego udzielił „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „PolskiJazz®”.

Mikołaj Rajkowski (Teologia Polityczna): Chciałbym zacząć od samych początków powojennego jazzu w Polsce, od tej wielkiej eksplozji talentów, tym bardziej zdumiewającej, że warunki dla rozwoju tej muzyki były tak trudne: władza przez długi czas jej nie aprobowała, uniemożliwiając jej wykonywanie i kontakty z zagranicznymi muzykami. Kiedy natomiast okazało się, że można ją wykonywać legalnie, to scena jazzowa wspaniale się rozwinęła, stając się jedną z najbardziej imponujących w Europie – tak jest do dzisiaj. Jak z Pańskiej perspektywy wyglądały początki jazzu w Polsce?

Zbigniew Namysłowski, saksofonista, multiinstrumentalista, kompozytor i aranżer: Muszę zaznaczyć, że nie brałem udziału w samych początkach. Pierwsze koncerty były grane, gdy jeszcze byłem uczniem liceum. Zainteresowałem się wtedy jazzem, byłem na pierwszych imprezach, ale sam jeszcze nie grałem. W przerwach między lekcjami graliśmy na klasowym fortepianie takie improwizowane „niby-jazzy”, na cztery ręce, jeden akompaniował,

drugi fikał prawą ręką. Mieliśmy paru kolegów, którzy się tym interesowali. Adam Skorupka, później kontrabasista, który grał ze mną w wielu zacnych zespołach; Wojciech Kacperski założyciel New Orleans Stompers; „Sis” Orłowski, później bardzo dobry i rozchwytywany kontrabasista, który grał m.in. w orkiestrze radiowej.

Moje prawdziwe początki nastąpiły dopiero wtedy, gdy zetknąłem się z żywą muzyką. Najbardziej zafascynował mnie zespół Melomani, ponieważ grali bardzo szeroki wachlarz muzyczny. Tam był i Dixieland, i kawałki swingowe, a także bebop, czyli też rzeczy nieco nowocześniejsze; „Duduś” Matuszkiewicz był moim absolutnym idolem.

Kiedy przystąpiłem do grona jazzmanów, to jazz był już uwolniony, mało tego – muzycy byli tolerowani przez władze komunistyczne, nie było większych represji. Mogliśmy wyjeżdżać, co było ewenementem w tamtym czasie, i utrudnień z paszportami też nie mieliśmy. PAGART, nasza agencja monopolistyczna, załatwiła z ministerstwem, że mieli paszporty u siebie, więc były nam wydawane od ręki.

To działało też w drugą stronę: zagraniczni muzycy wreszcie mogli przyjeżdżać do Polski na koncerty, występować i nagrywać z polskimi muzykami. Dużym wydarzeniem był pierwszy koncert Dave’a Brubecka w 1959 roku.

Tak, to były dla mnie duże wydarzenia. Również występ New York Jazz Quartet, czyli zespołu nowojorskich muzyków, którzy przyjechali do Polski na zaproszenie Zrzeszenia Studentów Polskich. Występowali w

Hybrydach na Mokotowskiej, a myśmy słuchali tego z zapartym tchem. Bardzo wielu rzeczy się od nich nauczyłem. Potem jeszcze występowali też w całej Polsce, a ja wszędzie za nimi jeździłem, żeby ich słuchać. Szefem tego zespołu był Idrees Sulieman, wówczas jeden z czołowych amerykańskich muzyków, potem wyjechał do Europy, spotkałem go w Danii, gdzie był członkiem duńskiej orkiestry radiowej.

Przyjeżdżali do nas nie tylko muzycy, ale również fani i managerowie. Bardzo dobrze wspominam Jazz Jamboree, strasznie ważny festiwal – jedyny taki w demoludach – na którym przyjmowaliśmy muzyków z Zachodu i nawiązywaliśmy kontakty zagraniczne, które później owocowały.

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

Swoją pierwszą płytę z kwartetem nagrał Pan w Wielkiej Brytanii?

To chyba nie była moja pierwsza płyta, to była pierwsza płyta polskiego zespołu nagrana za granicą. Natomiast ja wcześniej nagrałem płytę w Polsce. Ale rzeczywiście ta brytyjska płyta była jedną z pierwszych.

Czy to dzięki kontaktom nawiązanym podczas Jazz Jamboree udało się Panu wyjechać do Wielkiej Brytanii?

Odbyliśmy trzykrotne tournée po Wielkiej Brytanii trwające ponad miesiąc. Zaraz po tym pierwszym tournée zgłosiła się do nas Decca z pytaniem, czy byśmy się nie nagrali. Nasza muzyka bardzo spodobała się wtedy w Anglii. To nie był taki normalny, standardowy jazz, do którego – już wtedy – przemyciliśmy ludowe elementy. One zrobiły furorę do tego stopnia, że ludzie jeździli za nami, tak jak ja wtedy za New York Jazz Quartet. To był duży sukces, którego ukoronowaniem było nagranie płyty.

Chciałbym wrócić do wcześniejszych czasów. Zaczynał Pan od fortepianu, potem grał Pan na puzonie. Co spowodowało, że zaczął Pan grać na saksofonie jako na swoim głównym instrumencie?

Moim pierwszym jazzowym instrumentem był rzeczywiście puzon, ale grałem na nim wyłącznie jazz tradycyjny. Całkiem dobrze mi szło, nawet jako puzonista wygrywałem ankiety w czasopiśmie „Jazz”. Natomiast bardzo chciałem grać jazz nowoczesny i niestety na puzonie mi to nie szło. Miałem za dużo zagrywek tradycyjnych, ton z chrypką, wszystkie te nawyki. Dlatego wziąłem saksofon i od razu grałem jazz nowoczesny – a z kolei zupełnie nie umiałem na nim grać tradycyjnie.

Kiedy zetknął się pan z jazzem nowoczesnym po raz pierwszy? Podczas koncertów w Polsce? Czy słuchał go Pan z płyt?

Moje pierwsze zetknięcie z jazzem na żywo to był koncert, pierwszy w 1955 albo 1956 roku. Wcześniej stykałem się z nim tylko poprzez radio. W Polsce była audycja w Głosie Ameryki – w przeciwieństwie do Wolnej Europy ta stacja nie była zagłuszana – w której codzienną godzinę jazzu miał Willis Conover, bardzo popularny krytyk i animator jazzowy; potem wielokrotnie bywał w Polsce i zaprzyjaźnił się z nami. Jego audycja, „Jazz Hour” była nadawana o 22.00, co powodowało, że bardzo często spóźniałem się do szkoły. Później bardzo wielu muzyków przyznawało się do tego, że ich pierwszy kontakt z jazzem to był Willis Conover.

Początki Pana kariery to Dixieland i jazz tradycyjny?

Tak. Po tym, jak powstały Hybrydy i Hot Club Hybryda, w którym była m.in. sekcja jazzowa, to przyszedł ktoś do naszego liceum, dowiedział się chyba o naszych grach w czasie przerw, i zaproponował, żebyśmy przyszli do klubu, bo tam są zespoły, które chciałyby nas przesłuchać. Oczywiście ja się zgodziłem, a że wtedy prawie równocześnie zacząłem grać na puzonie, to wystąpiłem z zespołem Witolda Krotchwila, oraz z Modern Combo, czyli kwartecie Krzysztofa Sadowskiego, z którym grałem na wiolonczeli. Nie mam pojęcia, co ja tam mogłem wtedy na niej grać. Świadomie zacząłem grać jazz na wiolonczeli znacznie później, dopiero wtedy wiedziałem, jakie grać frazy, jak prowadzić smyczek i nawet mi to się udawało, ale zrezygnowałem, bo ten instrument wymagał strasznie dużo pracy, a ja pracowity nigdy nie byłem. Lubiłem grać, ale ćwiczyć nie.

W jakich okolicznościach spotkał się Pan z zespołem i muzyką Krzysztofa Komedy?

Pierwszy raz usłyszałem go na pierwszym festiwalu jazzowym w Sopocie w 1956 roku, wówczas byłem obserwatorem i słuchaczem. Zespół Komedy wykonał słynną przeróbkę Bacha – to była rewelacja, zafascynowała wszystkich, mnie również. Potem „Duduś” Matuszkiewicz zaprosił mnie do grania w zespole dixielandowym Hot Club Melomani. Grałem na puzonie w sekcji tradycyjnej, a w sekcji nowoczesnej Krzysztof Komeda grał na fortepianie. To był nasz pierwszy kontakt muzyczny, chociaż wtedy jeszcze z nim nie grałem. Kiedyś, w pociągu do Wrocławia, pożyczyłem od Krzysztofa saksofon. Woził go ze sobą i pogrywał na nim, ale potem pozwolił mi go zabrać do sąsiedniego przedziału, żebym sobie pograł. Wtedy w pociągu było pusto – nie wiem dlaczego, przeważnie były przepełnione – pograłem i postanowiłem, że będę grał na saksofonie.

Chciałbym jeszcze zapytać o prace nad albumem *Astigmatic*, który stał się jedną z wizytówek polskiego jazzu.

Rune Carlsson grał na perkusji, Gucio Dyląg grał na basie, Stańko na trąbce i ja na saksofonie. Świetnie było, Krzysztof był człowiek małomównym, dopóki nie napił się alkoholu, ale jego osobowość była tak silna, że bez mówienia i tłumaczenia wywierał wpływ na wszystko. Zawsze graliśmy tak, jak on chciał, mimo że nic na ten temat nie mówił.

Chciałbym zapytać o Pańskie inspiracje, choćby muzyką ludową, nie tylko polską, co można usłyszeć na *Winobranii*. Jak to wpływało na Pana warsztat jako kompozytora i instrumentalisty?

Na *Winobranii* gram jeden kawałek na wiolonczeli, w którym udawaliśmy hinduską muzykę, ale to było tylko udawanie. Hinduska muzyka bardzo mnie inspirowała, byłem w Indiach – na festiwalu w Bombaju – dwukrotnie. Również bałkańska muzyka bardzo mi imponowała, miała różne metra, nie na cztery czwarte, i ta melodyka, bardzo techniczna. Co więcej? Bossa nova brazylijska, ale tym wszyscy się interesowali; wreszcie muzyka arabska, może to teraz niemodne, ale z powodów pozamuzycznych.

Chciałem również zapytać o polski folklor obecny u Pana od wczesnych nagrań aż po najnowsze, choćby na albumie *Polish Jazz – Yes*. To tradycja góralska, kujawiak (m.in. na płycie *Kujaviak Goes Funky*). W jaki sposób to Pana inspirowało? Przed Panem nikt nie łączył polskiej muzyki ludowej z jazzem.

Gdy zacząłem pisać utwory dla swojego zespołu, to od razu pojawiły się *Piątawka* i *Siódmawka*, czyli te dwa utwory, które zahaczały o folklor góralski. Nie chodziło o to, żeby dosłownie grać melodie góralskie – choć później to też rzeczywiście robiliśmy z góralami – ale były nimi inspirowane. Myślę, że wzięło się to stąd, że w podstawowej szkole muzycznej w Krakowie na kształceniu słuchu przerabialiśmy „Mały Solfeż” Lasockiego, w którym było bardzo dużo melodii ludowych. Fascynowała mnie także twórczość Chopina, a w jego muzyce było

bardzo dużo elementów ludowych. Na przykład wszystkie mazurki złożone są z oberków i kujawiaków. W każdym razie wynikło to naturalnie, nie przymuszałem się do tego.

Wspomniał Pan o Chopinie. Do jego twórczości Pan wracał, aranżując jego utwory, sięgał Pan również po kompozycje Mozarta. Chciałem wobec tego zapytać o inspiracje z muzyki poważnej. Czy one również były wyniesione ze szkoły muzycznej?

Oczywiście! Cóż, jeśli chodzi o Chopina, to ja się dużo nie napracowałem, zaaranżowałem tylko parę utworów na kwartet smyczkowy i nasze combo jazzowe – może 3 czy 4 utwory, płyty z tą muzyką nie zrobiłem. A co do Mozarta, to muszę z bólem przyznać, że nie przepadałem za jego muzyką. Do tego projektu namówił mnie Wojtek Mrozek, znakomity klarncista klasyczny, który powiedział mi kiedyś: „wiesz, ja już się tyle nagrałem tego kwintetu Mozarta, że znudziło mi się grać klasycznie. Może by coś zrobić, żeby to inaczej zabrzmiało?”. Zgodziłem się, ale jakoś nie mogłem się za to zabrać. Po jakimś czasie Wojtek spytał, czy zrobiłem coś z tym Mozartem. Skłamałem, że tak, a potem rzeczywiście musiałem zacząć szybko aranż na kwartet smyczkowy plus moje combo z Wojtkiem na klarncie. To prawdziwy wirtuoz. Jeśli chodzi o muzykę poważną, to niedawno graliśmy z orkiestrą Aukso pod koniec ubiegłego roku w Tychach. Graliśmy moje kompozycje, napisane specjalnie dla tej orkiestry. Mam nadzieję, że uda nam się to jeszcze powtórzyć.

Chciałbym wrócić jeszcze do płyty *Polish Jazz – Yes*. Pod pewnymi względami można ją traktować jako powrót do korzeni: ukazała się w serii *Polish Jazz* jako pierwsza płyta po dość długiej przerwie

w jej wydawaniu, jak również ze względu na nowe kompozycje inspirowane folklorem. One bowiem na pewnym etapie Pana twórczości zostały odstawione na trochę dalszy plan na rzecz muzyki bliższej funku i fusion.

Tak, i to była moja decyzja. Miałem troszeczkę dość tego, że zostałem zaszufiadkowany jako jazzowy ludowy grajek i chciałem z tym skończyć. Wtedy założyłem grupę Air Condition, po moim pobycie dwuletnim w Stanach w Nowym Jorku. Tam się właśnie nasłuchiwałem takiej muzyki i tak byłem nią naładowany, że po powrocie do Polski postanowiłem założyć zespół grający fusion, powiedzmy: fuzja jazzu z muzyką funkową. Rzeczywiście zerwałem troszeczkę z muzyką ludową, ale nie na długo. Potem we współczesnych czasach zrobiłem kilka utworów takich „ludawych”: *Mazurka Uborka*, *Bop-Berek* i szereg innych, jeszcze przed wspomnianą przez pana płytą. A na tej płycie rzeczywiście wracam do moich folkowych inspiracji, nie tylko zresztą polskich, bo jest tam też i *Abra-besqua* inspirowana muzyką arabską. Mimo że „Polish jazz” w tytule, to i ona się tam znalazła.

Gra Pan na tej płycie z muzykami młodego pokolenia, na puzonie gra pański syn...

Cóż, dla mnie to jest młode pokolenie, ale prawdę powiedziawszy, to już jest pokolenie co najmniej średnie – wszyscy są już blisko czterdziestki.

Niemniej to świadczy, że tradycja polskiego jazzu jest wciąż kontynuowana, trwa w pewnej ciągłości, muzycy wciąż się w niej odnajdują.

Rzeczywiście, kiedy ci muzycy zaczynali ze mną grać, byli jeszcze bardzo młodzi. Jacek [Namysłowski – red.] zaczął ze mną grać, gdy tylko ukończył szkołę, bo już był wybijającym się puzonistą, podobnie Sławek Jaskułke... Basiści się zmieniali, ale już od dłuższego czasu gra z nami Andrzej Świąś. Wskutek tragicznej śmierci Grzesia Grzyba musieliśmy znaleźć nowego perkusistę i gramy na zmianę z Dawidem Fortuną z Krakowa i z Patrykiem Doboszem. Obaj są świetnymi bębniarzami.

Czy możemy mówić o takim zjawisku jak polska szkoła jazzu? Czy polski jazz to jakiś osobny podgatunek, idiom, czy to jest po prostu jazz grany w Polsce?

Polscy muzycy, tacy jak Krzysztof Komeda, kiedy grali jazz, czasami awangardowy, czasami tradycyjny z ciekawą harmonią, Krzysztof był na harmonię uczulony, ale elementów polskich tam nie było. To były kompozycje jazzowe, stricte jazzowe, bardzo ciekawe, oryginalne. a że były wykonywane i komponowane przez polskich muzyków i w Polsce powstały, to ukuła się opinia, że jest to polski jazz, czy polska szkoła jazzu.

Rozmawiał Mikołaj Rajkowski

Współpraca redakcyjna: Małgorzata Czajkowska, Albert Mazurek

Foto: materiały prasowe