

Folklor inspiracją kompozycji jazzowych Zbigniewa Namysłowskiego

Druga wojna światowa przyniosła wiele strat w substancji miast, w dorobku kulturalnym polskich artystów, zaginęło wiele dzieł sztuki, dokumentów, przestały działać liczne polskie organizacje kulturalno-oświatowe. Wojna spowodowała również wielkie straty w środowisku muzycznym. W okresie międzywojennym działały w Polsce zespoły grające muzykę rozrywkową i taneczną, wzorowaną na big bandach amerykańskich, np. znanej z muzycznych filmów orkiestrze Paula Whitemana. Trudno jednak nazwać muzykę, którą wykonywały ówczesne polskie zespoły, muzyką jazzową. W muzyce tej były pewne elementy improwizacji, ale nikt tej muzyki nie nazywał wówczas jazzem.

Polskie środowisko jazzowe zaczęło się organizować dopiero w połowie lat pięćdziesiątych XX wieku. Początkowe lata polskiego jazzu tak wspominał, rozpoczynający również wówczas swą przygodę z jazzem, Wojciech Karolak: „jazz zaczęli grać w Polsce inteligenci, którzy przeważnie byli muzykami amatorami. Kiedy uspokoiło się szaleństwo na punkcie jazzu, większość z nich wróciła do swoich prawdziwych zawodów, tym bardziej że zaczęło się pojawiać coraz więcej profesjonalnych muzyków, dużo lepiej grających, ale jako że coś za coś – często mniej ciekawych jako ludzie. Całkowicie zmienił się przekrój socjologiczny tego środowiska. Inteligenci odpłynęli”¹. W lutym 1956 roku ukazał się w Gdańsku pierwszy numer czasopisma poświęconego muzyce jazzowej, miesięcznik „Jazz”, powstawały kluby jazzowe, a poczynania te były możliwe dzięki odwilży politycznej, jaka nastąpiła wtedy w Polsce. W tym samym 1956 roku, w dniach 6-13 sierpnia, został zorganizowany w Sopocie I Międzynarodowy Festiwal Jazzowy². Wystąpili na nim tylko muzycy krajowi, bowiem działacze partyjni mimo wszystko nie dopuszczali do zbyt wielkiej swobody w działalności

¹ A. Andrus, *Boks na Ptaku – rozmowa z Marią Czubaszek i Wojciechem Karolakiem*, Warszawa 2013, s. 240.

² M.A. Karewicz, D. Piątkowski, *Czas Komedy*, Poznań 2013, s. 28.

środowiska jazzowego. Prawdziwą szkołą jazzu dla polskich muzyków była nadawana przez rozgłośnie „Głos Ameryki” *Godzina jazzu* Willisa Conovera.

I Festiwal Jazzowy w Sopocie wykazał, że w polskiej muzyce jazzowej wyraźnie zaznaczyły się dwa nurty: jazz tradycyjny i jazz nowoczesny. Początkowo nie było wyraźnego rozgraniczenia na oba gatunki jazzu. Muzycy z powodzeniem grali zarówno jazz tradycyjny, jak i nowoczesny. Przykładem był m.in. Andrzej Kurylewicz, grający na fortepianie jazz nowoorleański, a na trąbce i puzonie wentylowym jazz nowoczesny. W podobnej sytuacji był również Zbigniew Namysłowski. Jego fascynacja jazzem tradycyjnym powodowała, że grał w różnych zespołach dixielandowych na puzonie, a chęć poszukiwania nowych brzmień skłoniła go grania na wiolonczeli jazzu nowoczesnego.

Zbigniew Namysłowski urodził się 9 września 1939 roku w Warszawie. Jego ojciec studiował w Krakowie dziennikarstwo, grał amatorsko na fortepianie, a matka ukończyła studia muzyczne w konserwatorium w Wilnie. Rodzice Namysłowskiego zginęli w czasie II wojny światowej, a wychowaniem Zbyszka zajęła się jego babcia, Julia Żeromska. Po wojnie babcia z wnuczkiem zamieszkali u stryja w Krakowie. Tam też, w roku 1946, Zbyszek rozpoczął naukę gry na fortepianie w Podstawowej Szkole Muzycznej. Po ukończeniu PSM kontynuował naukę w Liceum Muzycznym, ale tym razem w klasie wiolonczeli. To tam także zaczęła się jego jazzowa edukacja. W krakowskim liceum uczyli się późniejsi czołowi polscy muzycy jazzowi: Jan Byrczek, Andrzej Dąbrowski, Roman Dyląg, Wojciech Karolak i oczywiście Zbigniew Namysłowski. W przerwach między lekcjami odbywały się „jam-sessions”, na które niechętnie patrzyli nauczyciele szkoły. „Jednak młodych zapaleńców nie zniechęcały sugestie niektórych wykładowców, że jazz jest muzyką złą, knajpiarsko-taneczną, pozbawioną smaku artystycznego, że przeszkadza w prawidłowym rozwoju muzycznym uczniów Państwowego Liceum Muzycznego w Krakowie”³. W roku 1954 babcia z wnukiem wrócili do Warszawy, gdzie w roku 1957 osiemnastoletni Zbigniew Namysłowski w warszawskim Liceum Muzycznym ukończył muzyczną edukację i uzyskał dyplom w klasie wiolonczeli⁴. W warszawskim liceum zaczął także grać na puzonie, co wynikało z jego fascynacji jazzem tradycyjnym.

Jako muzyk jazzowy Namysłowski debiutował w 1955 roku. Po raz pierwszy wystąpił jako pianista w zespole Five Brothers, który założył wraz z kolegami z Liceum Muzycznego w studenckim klubie Hybrydy. Zespół wystąpił tylko raz i grał w następującym składzie: Zbigniew Namysłowski – fortepian i lider, Józef Gawrych – wibrafon, Wojciech Kacperski – klarnet, Zdzisław Orłowski –

³ K. Brodacki, *Follow Namysłowski. 25 lat na jazzowej scenie*, Warszawa 1984, s. 10.

⁴ M. Podhajski (red.), *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, t. II: *Biogramy*, Gdańsk – Warszawa 2005, s. 657.

kontrabas, Andrzej Kozerski – perkusja. W następnym roku grał na puzonie: najpierw w dixielandowym zespole Mieczysława Wadeckiego, a następnie w zespole Modern Dixielanders pianisty Witolda Krotchwila. Z zespołem tym wystąpił na Przeglądzie Studenckich Zespołów Jazzowych we Wrocławiu, gdzie młody puzonista uzyskał wyróżnienie⁵. Rok 1957 przyniósł kolejną zmianę w instrumentalnych zainteresowaniach Namysłowskiego. Puzon zamienił na wiolonczelę, i na tym instrumencie grał w zespole Krzysztofa Sadowskiego Modern Combo. Jako wiolonczelista z Modern Combo wystąpił w lipcu 1957 roku na II Festiwalu Jazzowym w Sopocie⁶. I to ten festiwal stał się prawdziwym wejściem Namysłowskiego do międzynarodowego towarzystwa jazzowego. Miał wtedy 18 lat. Dalsze koleje jazzowej działalności Namysłowskiego to gra na puzonie w różnych formacjach jazzu tradycyjnego, jak: Modern Dixielanders, Zespół Zygmunta Wicharego czy New Orleans Stompers.

To właśnie dla tego ostatniego zespołu opracował pierwsze melodie ludowe. Były to utwory – jak wspominali krytycy muzyczni – „urągające tradycyjnemu sposobowi grania”⁷. Namysłowski zaaranżował na skład dixielandowy między innymi utwory z repertuaru zespołów pieśni i tańca „Mazowsze” i „Śląsk”, jak: *Ej przeleciał ptaszek* czy *Starzyk*, a także utwór wykorzystujący melodie ludowe z Podhala: *Motywy góralskie*.

Zainteresowania folklorystyczne Namysłowskiego i ich wpływ na jego jazzowe kompozycje przedstawimy tu na przykładzie wybranych utworów: *Motywy góralskie*, *Siódmawka*, *Kuyaviak Goes Funky* i *Po śtyry* („Po cztery”).

W opracowanych dla dixielandowego zespołu New Orleans Stompers *Motywach góralskich* Namysłowski zestawiał dwie piosenki z regionu Podhala: *Hej bystra woda* i *Na wysokiej Cyrli*. *Hej bystra woda* – to marsz zbójnicki w tonacji F-dur, w żywym tempie i z synkopowanym rytmem. Kontrast do niej stanowi fragment drugiej melodii: *Na wysokiej Cyrli*. Namysłowski wykorzystał w swej aranżacji refren pieśni (takty 5-12). Wykorzystany fragment utrzymany jest w tej samej tonacji (F-dur), realizowany jest w tempie rubato (przykład 1 i 2).



Przykład 1. Melodia ludowa z Podhala *Hej! bystra woda*

⁵ D. Piątkowski, *Encyklopedia muzyki popularnej*, Poznań 2005, s. 542.

⁶ K. Brodacki, *Follow Namysłowski...*, s. 11.

⁷ K. Brodacki, *Historia jazzu w Polsce*, Kraków 2010, s. 262.



Przykład 2. Melodia ludowa z Podhala *Na wysokiej Cyrli*

I na tych piosenkach Namysłowski zbudował temat swej aranżacji. Temat utworu ma formę trzyczęściową: a+b+a1, gdzie w części „a” wykorzystał piosenkę *Hej bystra woda*, a w części „b” – piosenkę *Na wysokiej Cyrli*. Części skrajne są grane w tempie żywym, natomiast część środkowa – zgodnie z oryginałem – w tempie wolnym, w charakterze recytatywnym. Temat utworu inicjuje trąbka, klarnet i puzon dopełniają całość kontrapunktycznie, a pozostałe instrumenty: banjo, kontrabas i perkusja realizują strukturę harmoniczną-rytmiczną tematu. Po podaniu tematu następują improwizacje poszczególnych instrumentów, w kolejności: klarnet, trąbka, puzon, przy czym w improwizacjach muzycy realizują tylko część „a” tematu (*Hej bystra woda*). Utwór zamyka ponowny pokaz tematu, także z pominięciem jego części wolnej.

Namysłowski miał wyjątkową łatwość grania na różnych instrumentach. Już od końca lat pięćdziesiątych koledzy nazywali go „człowiekiem-orkiestrą”⁸. Jak sam twierdził, z saksofonem altowym zetknął się przez przypadek. „Wracaliśmy z Krzysztofem Komedą z jakiegoś koncertu. Komeda kupił alt i trochę sobie na nim ćwiczył. Pamiętam, że wtedy w pociągu dorwałem się do tego instrumentu i ćwiczyłem całą drogę w zamkniętym przedziale. Wtedy uświadomiłem sobie, że na saksofonie można zagrać o wiele więcej rzeczy, niż na puzonie”⁹.

Jako puzonista wystąpił Namysłowski na Jazz Jamboree 1960. Ale na tym samym festiwalu wystąpił także jako saksofonista, tym razem w Big Bandzie Hot Clubu Hybrydy. W ankiecie miesięcznika „Jazz” w 1961 roku uzyskał tytuł Muzyka Roku, a także zajął I miejsce jako puzonista i saksofonista altowy. Namysłowski-puzonista wystąpił ostatni raz publicznie 10 lutego 1962 roku wraz z zespołem New Orleans Stompers podczas powitania na warszawskim lotnisku Okęcie tria wokalnego Peters Sisters z USA¹⁰. Równoległe uprawianie dwóch stylów jazzowych: tradycyjnego i nowoczesnego na dłuższą metę nie było możliwe. Od tego momentu głównym instrumentem Namysłowskiego stał się saksofon, uznał, iż jazz nowoczesny stwarzał większe możliwości wyrazowe i ekspresyjne.

⁸ Tamże.

⁹ P. Brodowski, *Wywiad ze Zbigniewem Namysłowskim*, „JAZZ FORUM” 1981, nr 73, s. 6.

¹⁰ K. Brodacki, *Follow Namysłowski...*, s. 16.

Pierwszym zespołem, w którym Namysłowski grał na saksofonie altowym, była formacja Andrzeja Trzaskowskiego „The Wreckers”. Był to rok 1960. Oprócz Namysłowskiego i lidera grającego na fortepianie grali tam: Alojzy Musiał – trąbka, Wojciech Karolak – saksofon tenorowy, Roman Dyląg – kontrabas, Andrzej Dąbrowski – perkusja. W owym czasie, nie licząc Krzysztofa Komedy, byli to czołowi muzycy jazzowi w Polsce.

Z czasem Namysłowski stworzył swój pierwszy autorski zespół „Jazz Rockers”. Początkowo muzycy grali w kwartecie, ale później zespół przekształcił się w kwintet, gdyż do zespołu dołączył Michał Urbaniak na saksofonie tenorowym. Namysłowski ciągle poszukiwał swego sposobu wypowiedzi, własnego stylu. W zależności od potrzeb zmieniał skład osobowy swych grup. O swoich poszukiwaniach stylistycznych mówił: „Nie czuję jazzu tam gdzie brakuje siły napędowej. Free jazz był konieczny – trzeba było dojść do ekstremów, aby móc znów grać w środku. Ale gdy raz zgubi się rytm – koniec z jazzem”¹¹. W jednym z wywiadów Namysłowski wyznał: „Jazz wypełnia całe moje życie. Jest dla mnie wszystkim. Do niedawna nie przywiązywałem wagi do kompozycji, teraz do sukcesu już nie wystarcza granie tematów Horacego Silvera, nie wypada grać cudzych, zapożyczonych z płyt aranżów. Po to stworzyłem własny kwartet, by grać, co chcę i jak chcę”¹². Postanowił ze swoimi zespołami grać przede wszystkim własne kompozycje. Jedną z jego inspiracji była polska muzyka ludowa. Szczególnie inspirował go folklor góralski. Łączył go z niejazzowymi podziałami rytmicznymi. Jak sam twierdził: „Chciałem w ramach mojego nowego zespołu wprowadzić pewne innowacje formalne i skalowe, pewną swobodę w konstrukcji frazy i w materiale harmonicznym, słowem elementy free jazzu. Okazało się, że gdy gramy standardy amerykańskie, nie pozostaje nic ze stylu kwartetu. Więc choć ciężko mi się było do tego przyłożyć, musiałem zacząć komponować”¹³.

Jedną z pierwszych tego typu kompozycji była *Piątawka* – utwór w metrum 5/4, oparty na skali góralskiej. „Pięciomiarowe metrum może tu nasuwać skojarzenia z kompozycją amerykańskiego saksofonisty altowego Paula Desmond *Take Five*, wykonywaną przez kwartet Dave Brubecka. Jednak u Namysłowskiego zupełnie inaczej kształtowana jest struktura rytmiczna i przede wszystkim struktura harmoniczna. *Piątawka* jest jednocześnie klasycznym przykładem »stylu narodowego« w jazzie, choć sam Namysłowski twierdzi, nigdy nie słyszał na żywo muzyki góralskiej. (...) Warto podkreślić, że konsekwencje, jakie wysnuł z muzyki góralskiej, są daleko idące. Nie ma tu ani dosłownych cytatów, ani naiwnego przenoszenia materiału skalowego i harmonicznego, które jakże często spotyka się w stylizacjach”¹⁴.

¹¹ Tamże, s. 50.

¹² J. Radliński, *Wywiad ze Zbigniewem Namysłowskim*, „Radar” 1963, nr 39.

¹³ J. Borkowski, A. Sławiński, *Zbigniew Namysłowski*, „Radar” 1965, nr 8.

¹⁴ K. Brodacki, *Follow Namysłowski...*, s. 29.

Nieparzyste metrum stało się początkiem serii różnych kompozycji, w których Namysłowski eksperymentował z różnymi strukturami rytmicznymi. Sam tak to wyjaśniał: „Polskie melodie najczęściej budowane są w 3/4, bardzo rzadko w 2/4, czy 4/4. Przystosowanie rytmu 3/4 do potrzeb jazzu, czy rock-jazzu stwarzało dla mnie konieczność dobudowania elementów rytmicznych i stąd powstały te moje łamańce, czy kulawce”¹⁵. W roku 1966 Namysłowski nagrał płytę w serii POLISH JAZZ pt. *Zbigniew Namysłowski Quartet*. Płytę otwiera utwór pt. *Siódma*, utwór nawiązujący do wcześniejszych doświadczeń z folklorem góralskim. Jak wskazuje tytuł, utwór napisany jest w metrum 7/4, choć pojawia się fragmentami również metrum 4/4 i 3/4.

7^o=3, 2 sek.

The image shows a musical score for the piece 'Siódma' by Zbigniew Namysłowski. It is written in 7/4 time and consists of three systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). Above the first system, there is a tempo marking '7^o=3, 2 sek.'. The piano accompaniment includes chord symbols: G, E, C, D, C in the first system; G, E, C, D, E in the second system; and D, C, F#, Bb in the third system. The score shows a mix of 7/4 and 3/4 time signatures.

Przykład 3. Z. Namysłowski, *Siódma* – fragment początkowy

¹⁵ Tamże, s. 27.

Strukturę swej kompozycji Namysłowski oparł na dwóch tematach. Temat I jest oparty na skali góralskiej i do melodyki góralskiej nawiązuje (przykład 3).



Przykład 4. Skala góralska

Przebieg harmoniczny tego tematu oparty jest na schemacie harmonicznym: G-E-C-D-C. Temat II odbiega od skojarzeń folklorystycznych i staje się podstawą harmoniczno-rytmiczną do improwizacji poszczególnych instrumentów, przy czym w różnych nagraniach improwizacje oparte są także na Temacie I. Cechą charakterystyczną *Siódmawki* są równoległe kwinty w akompaniamencie fortepianu i kontrabasu. Warto przy okazji wspomnieć o kształcie fragmentów improwizowanych, jakich wymagał od swych muzyków Namysłowski. Twierdził on: „Jestem zwolennikiem improwizacji w sposób dynamicznie rozległy. Niekoniecznie od pianissimo do forte. To forma powinna decydować o dynamice, to znaczy komplikować się w trakcie rozwoju akcji utworu, czy improwizacji. Każda improwizacja powinna mieć formę zamkniętą i wyrażać jakąś myśl. Melodia mnie nie interesuje. Najistotniejsza jest forma. Utwór musi się zaczynać i kończyć, mieć logiczną budowę, wręcz matematycznie się tłumaczyć. Również wtedy, gdy w środku są jakieś takty nieparzyste, lub coś się tam innego dzieje. Stronę architektoniczną postawiłbym na drugim miejscu, na trzecim harmonię, a dopiero na czwartym – melodię”¹⁶.

Jedną z najdojrzałych i najdoskonalszych kompozycji Namysłowskiego jest utwór z 1973 roku *Kuyaviak Goes Funky*. Już sam tytuł świadczy o znaczącym nawiązaniu do folkloru. Utwór ten napisał Namysłowski w autobusie, którym podróżował do Sztokholmu. Miał tam nagrać płytę w „Europa Film Studio”. Powstanie *Kuyaviaka* Namysłowski wspominał następująco: „Na tę płytę miałem przygotować cztery kompozycje, a zdążyłem zrobić tylko trzy. Musiałem więc coś wymyślić po drodze, a ta podróż trwała dwa dni. Papier nutowy miałem ze sobą. Gdy przybyłem do Sztokholmu, *Kuyaviak* był już prawie gotów. Na miejscu przy fortepianie dorobiłem akordy. Najciekawsze rzeczy powstają po prostu w głowie, a nie przy fortepianie”¹⁷.

Kuyaviak Goes Funky to utrzymana w metrum 15/8 suita. Składa się ona z trzech części, które mają następujące tytuły: *Kuyaviak Goes Funky*, *Gesówka* i *The Appenzeller's Dance*¹⁸. Cała kompozycja nosi tytuł pochodzący od części

¹⁶ Tamże, s. 57-58.

¹⁷ Tamże, s. 49.

¹⁸ Appenzell – to niemieckojęzyczne miasto w północno-wschodniej Szwajcarii. Liczy około 6 tys. mieszkańców.

pierwszej. Melodyka suity nawiązuje do kujawiakowego idiomu, a każda z części wspierana jest ostinatową figurą rytmiczną. Ostinatowe figury nadają utworowi emocjonalny, funkowy charakter. Temat I wyprowadził Namysłowski z jednotaktowego motywu (przykład 5).

ad Libitum in Tempo

Przykład 5. Motyw czołowy *Kuyaviaka*

Temat/Theme

Przykład 6. Temat utworu *Kuyaviak Goes Funky*

5. $\frac{5}{8}$ $\frac{15}{8}$ $\frac{1}{2} = \frac{1}{2} + \frac{1}{4}$

3

6

4

C Dsus Em⁷ G⁷ C A⁷

D H⁷ Em⁷ G⁷ C D⁷

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Gesówka' (t. 1-4). It consists of three systems of music. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The first system starts with a tempo marking of 5. and a time signature of 15/8, with a note value of 1/2 equal to 1/2 + 1/4. The piano part includes chord labels: C, Dsus, Em7, and G7. The second system begins with a measure rest of 3. The piano part includes chord labels: C, Dsus, Em7, G7, C, and A7. The third system begins with a measure rest of 6. The piano part includes chord labels: D, H7, Em7, G7, C, and D7. There are also some numerical markings (3, 6, 4) above the vocal line.

Przykład 7. *Gesówka* (t. 1-4)

4

G F F# G Bb G⁷ C F G

Detailed description: This is a musical score for 'The Appenzeller's Dance' showing the beginning of an ostinato. It consists of two systems. The first system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff. The piano part features a rhythmic ostinato pattern. The second system begins with a measure rest of 4. The piano part includes chord labels: G, F, F#, G, Bb, G7, C, F, and G.

Przykład 8. *The Appenzeller's Dance* – początkowe ostinato

Przykład 9. *The Appenzeller's Dance* – temat grany przez saksofon altowy i fortepian (t. 9-16)

Melika kompozycji części pierwszej utrzymana jest wokół tonacji e-moll. Temat I kompozytor poddaje szeregowi zabiegów modulacyjnych i progresji (przykład 6). Tu można zauważyć pewne pokrewieństwo z koncepcją harmoniczną Johna Coltrane'a i jego stosowania progresji. „Niemniej jednak progresja (...) stanowi nieodłączny atrybut związany z nowatorstwem Johna Coltrane'a. Po prostu Coltrane był pierwszym muzykiem jazzowym, który stworzył melodie w całości oparte na progresji tercji wielkich”¹⁹. U Namysłowskiego progresja następuje w interwale kwarty – melika zaczyna się od dźwięku „d1” i przebiega kolejno od dźwięków: „g”, „c”, „f” i „b”. Część II – *Gesówka* – utrzymana jest w wolnym tempie i ma śpiewny charakter (przykład 7). W ostatniej – III części, czyli *The Appenzeller's Dance* – dominuje element rytmiczny, a część ta zbudowana jest na zasadzie kontrastu ekspresyjnego w zestawieniu z częścią II. Realizowana jest w żywym tempie i – jak już wspomniano – oparta jest na stałej figurze rytmiczno-harmonicznnej fortepianu i basu (przykład 8). Poszczególne części całej suity mają niesymetryczną konstrukcję: część I składa się z 21 taktów, część II z 15 taktów, a część III ma taktów 12. Do tego dochodzą jeszcze łączniki, kody i kadencje.

Dalszym etapem związków Namysłowskiego z folklorem było nagranie przez jego kwintet *Kołyśanek góralskich*. Nagrań dokonano dla Polskiego Radia. W kompozycjach tych przewijają się wielkie bogactwo inspiracji folklorystycznych. W utwory wplecione są między innymi motywy tańców góralskich, jak: *Zbójnicki* czy *Krzesany*. A w ich opracowaniach i aranżacjach widać wyraźne piętno stylistyki Namysłowskiego. Folklor góralski odcisnął na jego twórczości muzycznej

¹⁹ J. Główniewski, *Współczesne techniki improwizacji jazzowej*, Katowice 2013, s. 36.

szczególne piętno. Efektem tego było nawiązanie przez Namysłowskiego współpracy z zespołem góralskim Jana Karpiela „Bułecki”. Z zespołem tym odbył wiele koncertów oraz wystąpił w 1994 roku na Międzynarodowym Festiwalu Jazzowym „Jazz Jamboreé” w Warszawie. Wielkie zainteresowanie publiczności i krytyków zyskał krzesany pod tytułem *Po śtyry* („Po cztery”). Utwór ten wykonują wspólnie: pięcioosobowa kapela góralska Jana Karpiela „Bułecki”, która składa się z czterech skrzypków i basisty oraz Kwartet Zbigniewa Namysłowskiego. Na uwagę zasługuje tu kształt formalny utworu. Utwór ma formę konstrukcji zwierciadlanej. Rozpoczyna pierwszy skrzypek kapeli (prymista), który realizuje główną melodię krzesanego. Cechuje ją wiele melizmatów, jest bardzo ruchliwa, w jej kształtowaniu dominuje ruch szesnastkowy. I tu następuje faza narastania. Po prymiście do akcji muzycznej włączają się kolejno: skrzypce II, III oraz skrzypce IV i basy, które tworzą ostinatową podstawę harmoniczną-rytmiczną całości. Muzycy kapeli wykonują także krótkie partie wokalne o rubasznym, erotycznym zabarwieniu, po czym do grającej kapeli stopniową włączają się muzycy kwartetu jazzowego. Najpierw saksofon sopranowy Zbigniewa Namysłowskiego naśladuje charakter meliki zainicjowany przez skrzypce i klimat emocjonalny stworzony przez kapelę. Nie jest to wierne naśladowanie meliki skrzypiec, lecz jej jazzowe przetworzenie. Następnie dołączają się kolejni muzycy kwartetu: kontrabasista, perkusista i pianista. Wszyscy starają się uchwycić klimat wytworzony przez góralską kapelę. Kapela milknie, a kwartet jazzowy prezentuje rozbudowane partie solowe fortepianu i perkusji. Po krótkim łączniku fortepianu do muzycznej narracji ponownie włącza się kapela. Tu następuje punkt kulminacyjny utworu, a po nim – lustrzane odbicie całej konstrukcji, czyli stopniowe wyłączenie się z gry poszczególnych instrumentów. Utwór zaczyna być realizowany niejako w odwrotnym kierunku, następuje faza eliminacji. Zostaje tylko kapela, aby wreszcie utwór zakończył – tak jak to było na początku utworu – tylko pierwszy skrzypek (prymista). Dzięki takiemu potraktowaniu formy muzycy przeszli od kulminacji do rozładowania napięcia emocjonalnego. Utwór utrzymany jest w tonacji D-dur i oparty jest na dwóch funkcjach harmonicznyc: T – D, D-dur i A-dur.

Po występie na festiwalu „Jazz Jamboreé” lider kapeli góralskiej Jan Karpiel „Bułecka” w jednym z wywiadów mówił: „Pierwszym wielkim sukcesem projektu »Namysłowski i górale« był występ na Jazz Jamboree w 1994 r. Mieliśmy wtedy wszystko precyzyjnie dograne, ustalone. Cudowne przeżycie. Były owacje na stojąco. Potem – wywiady. (...) Zbyszek Namysłowski to klasa sama w sobie!”²⁰. W omawianym tu nagraniu wystąpili następujący muzycy: Kapela

²⁰ E. Maleszyk, *Projekt: „Namysłowski i górale” – wspomnienia Jana Karpiela Bułecki*, „Na góralską nutę” 2 IV 2013, Zakopane.

Górska – Jan Karpiel „Bułeczka”, Stanisław Majerczyk, Piotr Majerczyk, Wojciech Topa, Jan Zatorski²¹, a w Kwartecie Namysłowskiego: Zbigniew Namysłowski – saksofon sopranowy, Leszek Możdżer – fortepian, Zbigniew Wegehaupt – kontrabas, Cezary Konrad – perkusja.

Podsumowanie

Zbigniew Namysłowski adaptował polski folklor dla potrzeb jazzu w sposób bardzo różnicowany. Wykorzystywał on bądź fragmenty melodii ludowych, bądź całe piosenki, przetwarzając je na swój sposób, tworząc nowe konstrukcje melodyczne, harmoniczne czy fakturalne. Ale zawsze jego kompozycje były mniej lub bardziej aluzyjnym odbiciem myślenia folklorystycznego, miały jazzowy feeling i rodowód. „Fragmenty kujawiaków, czy innych tematów ludowego pochodzenia, grane w złożonym, nieparzystym i niesymetrycznym metrum, tracą swój tańeczny charakter, na rzecz uwypuklenia ciekawszych, czysto muzycznych walorów”²².

Artysta cieszył się uznaniem zarówno publiczności, krytyków muzycznych, jak i kolegów-muzyków. Wybitny polski trębacz – Tomasz Stańko – mówił o nim: „Namysłowski od początku miał silną opinię, szczególnie u dziennikarzy, jako cudowne dziecko. On jako dziecko fantastycznie grał na puzonie jazz tradycyjny, potem założył band Rockers z Urbaniakiem. I był jako kwartet, naprawdę sławnym zespołem”²³. Miał rozległe zainteresowania, związał się z jazzową tradycją, choćby przez granie jazzu nowoorleańskiego. Jerzy Radliński pisał o nim: „Z podniet pozajazzowych czerpie inne niż Komeda i Trzaskowski pomysły. Te podniety dotyczą raczej mikrostruktury jego muzyki, szczegółów, detali; jego utwory rzadko mają z góry zamierzoną konstrukcję. On wie po prostu, że nie musi apelować do takich momentów w muzyce, jak forma, zdaje sobie sprawę, że jego indywidualność muzyczna jest dostatecznie bogata, by się w swobodnej narracji wypowiedzieć ciekawie, nie chce i nie musi popierać jej żadnymi uzasadnieniami pozamuzycznymi, ani wprzęgać formy i europejskich technik muzycznych do jazzu”²⁴.

Namysłowski czerpie z muzyki ludowej siłę, ale jego język w dalszym ciągu pozostaje jazzowy. Rytmika jego kompozycji odznacza się bardzo często opozycją pomiędzy parzystymi a nieparzystymi metrami i ich różnymi kombinacjami: 5/4, 7/4, 15/8. Nie bez racji krytycy muzyczni nazwali ten rodzaj twórczości Na-

²¹ Tamże.

²² K. Brodacki, *Follow Namysłowski...*, s. 49.

²³ *Desperado. Tomasz Stańko – Autobiografia*, rozmawia R. Księżyk, Kraków 2010, s. 170.

²⁴ J. Radliński, *Obywatel jazz*, Kraków 1967, s. 196.

mysłowskiego stylem „jazz and folk”. Cechą charakterystyczną dla Namysłowskiego jest otwartość i swoboda, z jaką traktuje on formę utworu. Kompozycje stanowią dla niego zwykle swego rodzaju układankę z klocków, które można w różny sposób ze sobą zestawiać. Takie podejście do formy powoduje, że z tego samego materiału można budować różne konstrukcje, gdzie każde wykonanie utworu jest inne. Inną cechą charakterystyczną jego muzyki jest zmienność: harmoniczna i agogiczna, przy czym zmiany tempa kompozytor często wprowadza w ramach tego samego utworu, stosując w prezentacji materiału tematycznego takie środki harmoniczne, jak modulacje i progresje. Namysłowski wypracował własny styl, który wynikał z syntezy jazzu amerykańskiego lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, wzbogaconych o jego własne zdobycze i elementy polskiego folkloru. Tak więc Namysłowski przeszedł bardzo długą drogę w ewolucji swego warsztatu twórczego od opracowań prostych melodii ludowych po własne kompozycje, nawiązujące do polskiego folkloru. Wyszedł od jazzu tradycyjnego i od nieskomplikowanych ujęć, by dojść do skomplikowanych ujęć meliczno-rytmicznych i konstrukcyjnych.

Bibliografia

- Andrus Artur, *Boks na Ptaku – rozmowa z Marią Czubaszek i Wojciechem Karolakiem*, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2013.
- Borkowski Jan, Sławiński Adam, Zbigniew Namysłowski, „Radar” 1965, nr 8.
- Brodacki Krystian, *Follow Namysłowski. 25 lat na jazzowej scenie*, Polskie Stowarzyszenie Jazzowe, Warszawa 1984.
- Brodacki Krystian, *Historia jazzu w Polsce*, PWM, Kraków 2010.
- Brodacki Paweł, *Wywiad ze Zbigniewem Namysłowskim*, „JAZZ FORUM” 1981, nr 73.
- Desperado. Tomasz Stańko – Autobiografia*, rozmawia Rafał Księżyk, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010.
- Główczewski Jerzy, *Współczesne techniki improwizacji jazzowej*, Akademia Muzyczna w Katowicach, Katowice 2013.
- Karewicz Marek A., Piątkowski Dionizy, *Czas Komedy*, Oficyna Wydawnicza G&P, Poznań 2013.
- Kowal Roman, *Notacja muzyczna w polskich partyturach jazzowych. Funkcja, typologia, systematyka*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1999.
- Makowiecki Andrzej, *Ja, Urbanator. Awantury muzyka jazzowego*, Wydawca AGORA SA, Warszawa 2011.
- Maleszyk Ewa, *Projekt: „Namysłowski i górale” – wspomnienia Jana Karpiela Bulecki, „Na góralską nutę” 2 IV 2013*, Zakopane.
- Piåtkowski Dionizy, *Encyklopedia muzyki popularnej. JAZZ*, Oficyna Wydawnicza ATENA, Poznań 2005.
- Podhajski Marek (red.), *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, t. II: *Biogramy*, Akademia Muzyczna w Warszawie, Akademia Muzyczna w Gdańsku, Gdańsk – Warszawa 2005.

Radliński Jerzy, *Obywatel jazz*, PWM, Kraków 1967.

Radliński Jerzy, *Wywiad ze Zbigniewem Namysłowskim*, Tygodnik „Radar” nr 39, Warszawa 1963.

Schmidt Andrzej, *Historia jazzu*, Wydawnictwo Muzyczne POLIHYMNIA, Lublin 2009.

The inspiration of folk in the jazz compositions of Zbigniew Namysłowski

Zbigniew Namysłowski is one of the most distinguished Polish jazz musicians. He debuted in the late 50-ties, playing violoncello in Krzysztof Sadowski's **Modern Combo** band. Violoncello was not commonly seen in jazz music.

He changed violoncello to trombone and played in the Warsaw traditional jazz band **New Orleans Stompers**. It is the band for which he created his first arrangements inspired by the Polish folk. The following works should be mentioned here: *Motywy goral-skie* (Highlander motives) and *Starzyk* (Pipe Smoker). However, as the time passed, the Dixieland style and the trombone stopped satisfying him. He then replaced the trombone with the alt saxophone and switched from Dixieland to modern jazz. Namysłowski is regarded as one of the greatest post-Coleman and post-Coltrane saxophonists in Poland. Once his adventure with Dixieland was over, his area of interest moved to bop, modern jazz trends, including free jazz. He was one of the first Polish jazz musicians to introduce odd metre to his compositions. This article concerns those works in particular. The author presents here the analysis of Namysłowski's first compositions in the meter 5/4 and 7/4, such as *Piątawka* (in 4/5 time) and *Siodmawka* (Dance in Seven).

In 1973 Namysłowski composed another work with folk reference, entitled *Kuyaviak Goes Funky*. The composition is based on the 15/8 meter and consists of three parts, in which the melodies reference to the Kuyavian idiom, supported by ostinato rhythm figures. The newest stage of his folk discoveries is the establishment of cooperation with the highlander band of Jan Karpiela "Bulecki" and their joint performances. Joint concerts and the records produced inspired the critics to call Namysłowski the "jazz and folk" musician.