

JAZZ — TERRA INCOGNITA POLSKIEJ MUZYKOLOGII

Rafał Ciesielski

ZIELONA GÓRA, INSTYTUT MUZYKI UZ

W polu badawczym polskiej muzykologii tematyka jazzowa (odnosząca zwłaszcza do najbardziej pożądanej tu, polskiej twórczości jazzowej) zajmuje obszar węższy niż margines, co zdaje się nieco dziwić wobec obserwowanej rzeczywistości funkcjonowania polskiego jazzu: istnienia sprawnego artystycznie i licznego środowiska jazzowego, znaczących dokonań polskiego jazzu i jego pozycji w wymiarze międzynarodowym, istnienia rozwiniętego życia koncertowego (festiwalowego) i bogatego rynku fonograficznego, istnienia prężnej edukacji jazzowej (na poziomie średnim i wyższym) itd. Z drugiej strony brak szerszego zainteresowania jazzem ze strony polskiej muzykologii stoi także w sprzeczności z faktem — jak się wydaje — badawczej atrakcyjności muzyki jazzowej, która jako muzyka artystyczna może być w pełni satysfakcjonującym dla muzykologa przedmiotem badań.

Stan ten nie dotyczy jedynie sytuacji współczesnej. Zdaje się on być trwałą cechą badawczych orientacji polskiej muzykologii, pozwalając stwierdzić nie tyle brak tradycji badania jazzu, ile istnienie tradycji jego niebadania. Zarazem nie można twierdzić, iżby muzykolodzy w swych naukowych poczynaniach programowo ignorowali obszar jazzu. Przeciwnie — w wypowiedziach wielu autorów znaleźć można sugestie, zachęty i postulaty podjęcia badania tej twórczości. Trwałość tych wypowiedzi pokazuje jednak, iż od planów do realnych działań droga była (i wciąż jest) daleka. W roku 1932 pisał Julian Pulikowski, iż

Muzyka amerykańskich murzynów przedstawia się nie tylko w muzykologii, ale i ogólnej historii kultury jako jedno z najbardziej interesujących, a zarazem najbardziej zakłóconych zjawisk¹.

To, co w roku 1932 miało charakter ogólnej zachęty badawczej, po niemal ćwierćwieczu nabierało już wymowy zaniechania. Twierdził Lech Terpiłowski:

Niepokoi mnie natomiast inny zgoła objaw: w dalszym ciągu za mały jest udział w rozwijaniu kultury jazzowej możnych tego świata muzycznego — krytyków, kompozytorów, muzykologów².

Zataczając wielkie koło, wraca po latach ton postulatyczny. Michał Bristiger, pisząc o dziedzinach, które nie znalazły (lub znalazły słabe) zainteresowanie ze strony muzykologii sugeruje:

rozwinięcie zainteresowań dla kultur muzycznych afro-azjatyckich i amerykańskich mogłoby się okazać nader cenne i z kulturowego punktu widzenia, i w bezpośredni sposób, a mianowicie dla teorii muzyki i nowych praktyk kompozytorskich³.

Uwzględnienie w badaniach muzykologicznych kultur afrykańskich, azjatyckich oraz muzyki amerykańskiej przyniosło z czasem znaczące rezultaty. W odniesieniu do ostatniego obszaru zakres tych badań nie objął jednak muzyki jazzowej, która nadal pozostawała poza horyzontem badawczym polskiej muzykologii.

Zbyt mały — jak dotąd — dorobek polskiej muzykologii w zakresie badania jazzu nie pozwala na dokonywanie jakichkolwiek charakterystyk bądź podsumowań. Pojedyncze prace odwołują się do różnych podstaw metodologicznych, były i są nadal rezultatami indywidualnych zainteresowań ich autorów, w żadnym też razie nie układają się w systematyczny plan badawczy. Brak szerszego podejmowania problematyki jazzowej w szczególności odbija się zarazem na charakterze odnośnych publikacji. Przykładem niech będzie tu stricte muzykologiczna praca Romana Kowala *Notacja muzyczna w polskich partyturach jazzowych 1962–1975. Funkcja, typologia, systematyka* (Kraków 1999) — dysertacja doktorska napisana pod kierunkiem prof. Mieczysława Tomaszewskiego.

¹ JULIAN PULIKOWSKI, *Newman I. White, American Negro Folk-Songs, Cambridge (Mass.), Harvard Univ. Press 1928 (rec.)*, „Kwartalnik Muzyczny” 1932/14–15, s. 622.

² LECH TERPIŁOWSKI, *W poszukiwaniu prawdy*, „Po prostu” 1956/35.

³ MICHAŁ BRISTIGER, *Muzykologia i piśmiennictwo muzyczne w latach 1957–1963*, w: *Polska współczesna kultura muzyczna 1944–1964*, red. E. Dziębowska, Kraków 1968, s. 149.

Wobec braku tradycji badawczej i możliwości odwoływania się do ustaleń zawartych w innych pracach, autor niejako zobligowany został do znacznego poszerzenia zakresu publikacji. Oznaczało to uwzględnienie szeregu zagadnień stanowiących w odniesieniu do tematu pracy nie tylko szeroki kontekst, ale niekiedy z perspektywy owego tematu zbędnych. W praktyce praca, której przedmiotem jest notacja w partyturach jazzowych, przywołuje rozważania i ustalenia kulturowe, historyczne, biograficzne czy ontologiczne, tym samym w syntetycznej formule oddając stan badań nad polskim jazzem. Znajdujemy tu zatem charakterystykę jazzu jako fenomenu kulturowego, rys historyczny polskiego jazzu, szeroko omówione zagadnienie ontologii i istoty dzieła muzyki jazzowej, krótkie biografie twórców analizowanych partytur. Autor — wychodząc ze słusznych przesłanek — stara się w pewnym sensie nadrobić czy uzupełnić braki w dotychczasowej refleksji badawczej. W rezultacie mamy do czynienia z rodzajem specyficznego kompendium podstawowej wiedzy o jazzie (Przypomina to prace etnomuzykologiczne, w których opisując odległe, a przez to zupełnie nieznaną kulturę, podaje się o nich podstawowe informacje. Tyle, że polski jazz trudno byłoby zaliczyć do takiej kategorii). Szczególną cechą pracy jest ponadto fakt, iż dotyczy ona przedmiotu - partytury jazzowej (notacji jazzu), który zarówno z perspektywy jazzu, jak i muzykologii ma swoisty status: jako odnoszący się do jazzu jest mało „uchwytny” z perspektywy muzykologii, jako odnoszący się do problematyki zapisu — jest „nietypowy” dla jazzu.

Podobnie, jak sama twórczość jazzowa w jej rozmaitych perspektywach: stylistycznej, historycznej, estetycznej itd., również komentowanie jazzu dane w refleksji krytyki nie doczekało się dotąd ujęcia badawczego. Jedynie ogólny wgląd w stan krytyki jazzowej mogą dawać wybory recenzji opublikowane w formie zwartej⁴. Nie zastąpią one jednak wnikliwych analiz, śledzenia uwarunkowań postaw i rozstrzygnięć aksjologicznych formułowanych wobec jazzu na przestrzeni dziesięcioleci. Rezultaty powyższego rekonesansu z jednej strony kierują ku rozważeniu przyczyn odnośnego stanu rzeczy, z drugiej — ku rozpatrzeniu warunków, które mogłyby wpłynąć na owego stanu rzeczy zmianę.

Zestaw przyczyn jest złożony. Nie było i nie jest tak, iż funkcjonowanie jazzu w polskiej kulturze całkowicie pozbawione zostało komentarzy i werbalizacji doświadczeń wynikających z obcowania z tą muzyką tak

⁴ Por. *Polskie ścieżki do jazzu*, wybór tekstów K. Brodacki, Kraków 1980 (jak pisał K. Brodacki, jest to „pierwsza próba przedstawienia historii polskiego jazzu w latach 1945–1960 za pośrednictwem publikacji prasowych”, s. 3), *Z polskiej krytyki jazzowej. Eseje, dyskusje, reportaże, recenzje, felietony, wywiady 1956–1976*, red. W. Panek, Kraków 1978.

w wymiarze jednostkowym, jak i społecznym. Przestrzeń tę wypełniały specjalistyczne periodyki („Jazz”, „Jazz Forum”) oraz liczne wypowiedzi w dziennikach i prasie społeczno-kulturalnej. Zwłaszcza w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ukazało się wiele publikacji popularnych na temat jazzu, m.in. R. Waschko, J. Radlińskiego, W. Panka, J. Balceraka, M. Świącickiego, J. Poprawy, A. Józwiaka, K. Mętraka czy L. Tyrmanda. Z czasem pojawiły się poważniejsze prace o charakterze popularnonaukowym (m.in. A. Schmidta, *Historia jazzu*, t.1–3; J. Niedzieli, *Historia jazzu — 100 wykładów*, K. Brodackiego, *Historia jazzu w Polsce*). Tematyka jazzowa była zatem obecna w przestrzeni publicznej, choć obecność ta nie była rezultatem aktywności środowiska muzykologicznego. Pisaniem o jazzie zajmowali się najczęściej jego pasjonaci (i często zarazem wybitni znawcy), animatorzy oraz sami muzycy jazzowi. Znaczna aktywność tego środowiska zabezpieczała w sporym zakresie funkcję komentowania jazzu w przestrzeni publicznej. Sytuacja ta mogła powodować swego rodzaju zwolnienie środowiska muzykologicznego z powinności podjęcia tej tematyki, zaś wobec licznych publikacji popularnych brak wydawnictw pisanych z pozycji naukowego oglądu jazzu nie wydawał się zbyt dotkliwy.

Znacznie poważniejsze przyczyny wynikały z uwarunkowań metodologicznych, przywiązania do tradycyjnego paradygmatu muzykologii i tradycyjnych procedur badawczych. W ich centrum lokowała się partytura jako punkt odniesienia wszelkich czynności analitycznych, przedmiot o określonym statusie ontologicznym, poddający się określonym i skutecznym metodom badawczym, pozwalający wpisywać się w teorie naukowe, dający się charakteryzować przy pomocy względnie precyzyjnego języka opisu itd. Muzyka jazzowa w praktyce nie pozwalała wpisywać się w ten system.

Świadomość tego faktu ujawniał Roman Kowal przywołując dwie opinie: Ch. Nanry („Jazz jako muzyka oparta na tradycji oralnej uważana jest przez niektórych za bardziej prymitywną od muzyki opartej na sformalizowanej, zapisanej kompozycji”) i R. Ferrisa, twierdzącego, iż „czarna kultura” jako całość jest w wysokim stopniu nakierowana na ekspresję oralną.

Tymczasem — pisał Kowal — tradycyjna muzykologia i teoria muzyki odznaczają się literacką, bazującą na piśmiennym przekazie bazą analityczną, zaś ich badania poznawcze koncentrują się na muzyce zapisywanej *a priori*. W ten sposób jazz, choć jako muzyka wykazuje wiele zewnętrznych analogii do muzyki kręgu europejskiego

[...], poprzez swe związki z inną tradycją pozostawał dotychczas na uboczu zainteresowań naukowców⁵.

Oralna natura jazzu (i wynikające stąd niekiedy jego niższe wartościowanie) oraz istota jazzu oparta na szerokiej palecie środków wyrazowych⁶ stanowiły czynniki w znacznej mierze utrudniające lub wręcz uniemożliwiające zastosowanie wobec jazzu tradycyjnych metod, a zarazem odpowiedzialne jego badanie.

Wśród kolejnych przyczyn wskazać można inne priorytety badawcze polskiej muzykologii: muzykę polską (zwłaszcza dawną), rozwijanie metod analitycznych, polską kulturę muzyczną, historię i estetykę muzyki europejskiej, polską muzykę współczesną, badania muzyki ludowej itd. Te obszary jako przedmiot badań akcentowano też w ramach studiów muzykologicznych. Brak było kursowych zajęć z historii i teorii jazzu, a zatem i „sugestii dydaktycznych” do podejmowania tematyki jazzowej w pracach seminaryjnych czy magisterskich. Zagadnienia dotyczące jazzu (improwizacja, aranżacja, harmonia jazzowa itd.) znajdowały się poza obszarem zainteresowania historii i teorii muzyki oraz dydaktyki muzykologicznej. Ponadto trudno dostępne były amerykańskie prace analityczne, historyczne czy metodologiczne odnoszące się do badania jazzu. Marginalna był obecność jazzu w polskim systemie specjalistycznego kształcenia muzycznego oraz w powszechnej edukacji muzycznej. Splot wielu czynników tworzył zatem układ, w którym nikła była ogólna, społeczna świadomość obecności i roli jazzu w kulturze. W ten układ wpisany był też obszar badań muzykologicznych.

W wielu zakresach sytuacja uległa i ulega zmianom, choć jest to proces powolny. Warunki, które przyniosłyby zasadnicze zmiany to włączenie jazzu do programów studiów muzykologicznych, co z czasem pozwoliłoby uwzględnić go w programach badawczych. Z drugiej strony istotna pozostaje obecność jazzu w rozmaitych obszarach kultury muzycznej: w edukacji powszechnej, w muzycznej edukacji artystycznej, na kierunkach muzyczno-pedagogicznych i artystycznych, w publicystyce i krytyce muzycznej, w działaniach popularyzatorskich, w promowaniu przedsięwzięć jazzowych itd. — w sferze budowania swoistego pro-jazzowego klimatu, który — w wymienionych obszarach — stanowiłby rodzaj mentalnego zaplecza dla postrzegania i traktowania jazzu jako istotnego, wartościowego

⁵ ROMAN KOWAL, *Notacja muzyczna w polskich partyturach jazzowych 1962–1975. Funkcja, typologia, systematyka*, Kraków 1999, s. 142.

⁶ Jak pisał R. Kowal, „utwór jazzowy wykazuje się wyjątkowo wysokim wskaźnikiem elementów konstytutywnych wymykających się racjonalizacji” *Jw.*, s. 48.

i w pełni artystycznego składnika współczesnej kultury muzycznej. Być może niezbędna jest tu także zmiana stosunku muzykologii do współczesnej rzeczywistości muzycznej, zwłaszcza dostrzeżenie w niej jazzu jako muzyki wyrafinowanej i mogącej dać pełną satysfakcję artystyczną, poznawczą i badawczą. Warto dodać na koniec, że jedną z nowych możliwości uwzględnienia jazzu w szkolnictwie muzycznym może być projektowana przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego reforma dotycząca wprowadzenia do szkół muzycznych w szerszym wymiarze zajęć z kameralistyki. Jej formy odwołujące się do stylistyki jazzowej mogłyby w zasadniczej mierze poszerzyć muzyczne horyzonty uczniów i ich przyszłą aktywność zawodową. Podobnie jak dowartościowanie kreatywności w reformie edukacji muzycznej winno sprzyjać szerszemu wykorzystaniu jazzu i w ogóle otwarciu szkolnictwa muzycznego na sfery muzyki dotąd zaniedbywanej.

SUMMARY

The theme of jazz music (especially with reference to Polish production) occupies an even less than marginal position in the research area of polish musicology. It is astonishing in the face of a good Polish jazz condition: artistically dynamic and huge jazz community of musicians, flourishing concert life, rich phonographic market, good quality jazz education (on higher and tertiary levels), as well as of remarkable achievements and position of Polish jazz music internationally, etc.

The lack of wider interest in jazz music by the Polish musicology is contradictory to the fact of its being attractive research-wise, as due to its being artistic music, it may be a fully satisfactory research object for a musicologist.

The conditions which need to be fulfilled to bring about change are first of all to include jazz music in music studies syllabi (which would eventually include it in research programs), but also to consider jazz in public education, in artistic education, on musical-pedagogical and artistic study programs, in musical and critical press reports, in popularizing events — in the sphere of creating a specific pro-jazzy atmosphere.