

Grzegorz Rubin

Folklorystyczne inspiracje polskich muzyków jazzowych

Studia Artystyczne nr 3, 115-120

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Folklorystyczne inspiracje polskich muzyków jazzowych

Jazz jest jednym z gatunków muzycznych, który narodził się na przełomie XIX i XX wieku w Nowym Orleanie, skąd rozprzestrzenił się na całe Stany i dotarł także do Europy. Historia jazzu ukazuje wiele jego definicji. Teoretycy jazzu, muzykolodzy, a także muzycy jazzowi określają tę muzykę na różne sposoby. Jednak najlepiej istotę tego gatunku oddaje definicja sformułowana przez kierownika katedry literatury angielskiej uniwersytetu w Nowym Jorku – Marshalla Stearnsa, która brzmi: „jazz to improwizowana muzyka amerykańska, w której używane są europejskie instrumenty i w której powiązane są europejskie elementy harmonii z europejsko-amerykańską melodyką i afrykańskim rytmem”¹. Tak więc istotą jazzu jest improwizacja, improwizacja na dany temat. Tematem tym może być standard jazzowy, popularna piosenka, jak również fragment arii operowej, uwertury czy symfonii. Może być nim także piosenka lub melodia ludowa.

„Zainteresowanie pieśnią ludową w Polsce datuje się od przełomu XVIII i XIX stulecia. Zrodziło się ono na gruncie wielkich przemian społecznych, które chociaż nie wydoły jeszcze na powierzchnię życia upośledzonych klas niższych, to jednak ukazały ich siłę i znaczenie. Kultura ludowa, zwłaszcza pieśń i taniec, staje się – znacznie bardziej aniżeli poprzednio – źródłem inspiracji dla sztuki zawodowej”². Polskim folklorem przepojone są utwory Fryderyka Chopina. Ze zbiorów księdza Władysława Skierkowskiego korzystał Karol Szymanowski, pisząc swe *Pieśni kurpiowskie* na chór mieszany a cappella. Folklor interesował również twórców innych gatunków muzyki, także muzyki jazzowej, przy czym miał on wpływ na twórczość kompozytorską muzyków jazzowych reprezentujących zarówno jazz tradycyjny, jak i jazz nowoczesny.

Te folklorystyczne wpływy można podzielić na dwa nurty. Do pierwszego zalicza się wykorzystanie istniejących już melodii i piosenek ludowych oraz ich twórcze opracowanie, aranżację i wykonywanie przez zespoły jazzowe – najczęściej zespoły jazzu tradycyjnego, nowoorleańskiego. Do drugiego nurtu należy zaliczyć komponowanie przez muzyków jazzowych utworów nawiązujących stylistycznie do polskiego folkloru: przez wykorzystanie rytmiki i meliki tańców polskich lub też komponowanie

oryginalnych utworów o charakterze tańców lub melodii ludowych. Wbrew pozorom folklorem zainteresowało się wielu polskich muzyków jazzowych. Z bogatego materiału wybrano najbardziej charakterystyczne przykłady muzyczne. Materiałem źródłowym, jaki posłużył do opracowania niniejszego artykułu, były przede wszystkim nagrania płytowe z płytoteki autora.

Jednym z pierwszych muzyków jazzowych, który twórczo wykorzystywał folklor w swej artystycznej działalności, był urodzony w Chorzowie pianista i kierownik zespołu dixielandowego Zygmunt Wichary (1928–1966). Swoją pierwszą grupę jazzową utworzył w 1954 roku, nosił on nazwę Zespół Jazzowy Zygmunta Wicharego. Koncertował w wielu miastach Polski, w ówczesnych krajach demokracji ludowej, nagrywał płyty dla „Polskich Nagrań”. W 1956 roku zespół Wicharego wystąpił na I Międzynarodowym Festiwalu Jazzowym w Sopocie. Z grupą współpracowało wielu wybitnych muzyków jazzowych, m.in. Urszula Dudziak, Zbigniew Namysłowski³. Zespół Wicharego, którego szczyt działalności przypadał na koniec lat 50. i lata 60., miał w swym repertuarze wiele melodii i piosenek ludowych, które nagrał na płyty. Przykładowo, na „singlach” nagrał m.in. takie utwory, jak: *Karolinka i Karlik* (SP 11), *Miała baba koguta* (SP 60), a na tzw. czwórce nagrał cztery utwory (po dwa na każdej stronie): *Przybyli ulani*, *Pije Kuba do Jakuba*, *Góralu, czy ci nie żal*, *Trojak* (N 0225). Ponieważ zespół pochodził i działał na Śląsku, jego lider opracował dla zespołu wiele piosenek śląskich. Piosenkę z repertuaru Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk” *Karolinka i Karlik* włączono również na płytę z 1961 roku pt. *Dixieland, Swing and Rock* (L 034). Wymienione melodie i piosenki stały się u Wicharego tematem do jazzowych improwizacji.

Podobną zasadę zastosował warszawski zespół jazzu tradycyjnego New Orleans Stompers, który podobnie jak grupa Wicharego również – oprócz grania standardów jazzowych – wykorzystywał w swym repertuarze melodie ludowe i popularne piosenki. Na płycie długogrającej z 1964 roku, wydanej w ramach serii „Polish Jazz”, znalazły się utwory z repertuaru zespołów „Śląsk” i „Mazowsze”, m.in. *Ej przeleciał ptaszek* Tadeusza Sygietyńskiego czy piosenka Stanisława Hadyny *Starzyk* (XL 0236) oraz opracowane przez Zbigniewa Namysłowskiego *Motywy góralskie*⁴. Warto się bliżej przyjrzeć tej kompozycji. Grający w latach 60. na puzonie w warszawskiej grupie New Orleans Stompers Namysłowski, opracował *Motywy góralskie* przez zestawienie z sobą dwóch piosenek z regionu Podhala: *Hej, bystra woda* i *Na wysokiej Cyrli*. Pierwsza z nich to marsz zbójnicki w tonacji F-dur, w żywym tempie i z synkopowanym rytmem. Kontrast do niej stanowi druga melodia: *Na*

wysokiej Cyrli. Utrzymana jest w tej samej tonacji (F-dur), realizowana w tempie rubato i z zastosowaniem fermat.

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” – refren piosenki *Na wysokiej Cyrli* (takty: 5–12). Części skrajne są grane w tempie żywym, natomiast część środkowa – zgodnie z oryginałem – w tempie wolnym, w charakterze recytatywnym. Po zagraniu 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.

Transkrypcji instrumentalnej dwóch polskich piosenek ludowych: *Oj chmielu, chmielu* i *Oj, tam u boru* dokonał Andrzej Trzaskowski – pianista, kompozytor, muzykolog i krytyk muzyczny. Trzaskowski, urodzony w 1933 roku w Krakowie, to jeden z pionierów polskiego jazzu. Jak pisał Andrzej Schmidt: „Ani jego pianistycy, dojrzałej i nowoczesnej, ani twórczości nie można odmówić pasji, ale jest to pasja kontrolowana intelektem, którego integracja analityczna nie zawsze jest w jazzie wartością bezwzględną. Do podejścia takiego przyczyniło się wszechstronne wykształcenie muzyczne (muzykologia, fortepian) i dość wczesne, udane próby formułowania swych spostrzeżeń i analiz na papierze, co utrwaliło z czasem jego pozycję czołowego rzecznika i krytyka materii jazzu. W swej muzycznej działalności reprezentował od początku frakcję nowoczesną”⁵. Ze swymi zespołami koncertował w całej Europie i w Stanach Zjednoczonych. Zmarł w 1998 roku, został pochowany na Cmentarzu Wojskowym na Powązkach.

Pierwszy wspomniany utwór *Oj chmielu, chmielu* po raz pierwszy został wykonany 26 października 1963 roku w Filharmonii Narodowej na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Jazzowej „Jazz Jamboree” w Warszawie. Zapowiadając utwór, Trzaskowski powiedział: „Drugim utworem będzie moja własna wariacja na temat bardzo znanej melodii ludowej zatytułowanej *Chmiel*, z tym że do tego utworu została wybrana wersja *Chmielu* najbardziej autentyczna. Może trochę odbiegająca od wersji, która jest znana ogólnie w Polsce – oczywiście w pewnych rejonach, bo chodzi w tym wypadku o polski folklor. Skorzystaliśmy z wersji, która oparta jest na skali lidyjskiej; po prostu dlatego, żeby na tej skali utrzymać wszystkie nasze improwizacje. Oczywiście wynikiem tej skali jest tutaj w tym utworze harmonia. Jednym słowem skala została użyta jako tak zwane mody, służące za materiał tonalny do całego utworu”⁶. Podstawą konstrukcji całego utworu jest 24-taktowy temat (zob. przykład 1).

Przykład 1. *Oj chmielu, chmielu* – wersja A. Trzaskowskiego w skali lidyjskiej



Temat inicjuje saksofon sopranowy na tle sekcji rytmicznej i fortepianu⁷. Z kolei oba saksofony powtarzają temat w równoległych oktawach i z wzbogaconą harmonią fortepianu. Po prezentacji tematu następują improwizacje kolejnych instrumentów: saksofony, fortepian. Kompozycję zamyka przypomnienie tematu w wersji zaprezentowanej na początku.

Druga kompozycja Trzaskowskiego *Wariacje na temat „Oj, tam u boru”* ma podobny kształt formalny. Podstawą *Wariacji...* jest 16-taktowy temat grany przez duet: fortepian i kontrabas (zob. przykład 2).

Przykład 2. Temat utworu *Oj, tam u boru*



Następnie temat powtarza grupa dęta: trąbka, saksofon sopranowy i saksofon altowy⁸. Cechą charakterystyczną tego utworu jest ostinatowy akompaniament kontrabasowy, który jest podstawą pokazu tematu oraz improwizacji kolejnych instrumentów. Trzaskowski w sposób bardzo indywidualny przetwarza ludowy materiał, wzbogacając go ciekawą i oryginalną szatą harmoniczną. Bohdan Pocię tak podsumował twórcze dokonania kompozytora: „Kompozycje Trzaskowskiego znajdują się – jeśli można tak rzec – w samym centrum istotnej problematyki współczesnego jazzu: żywioł improwizacji spotyka się tu ze ścisłą dyscypliną muzyki komponowanej; jazzowy strumień »pierwotnej« energii rytmicznej – z elementami mniej lub bardziej wyrafinowanych technik kompozytorskich. Jaki jest rezultat owych »spotkań«? Przy charakterystycznym dla jazzu nowoczesnym składzie zespołu, język dźwiękowy utworów – mocno »wytrawiony« brzmieniowo intensywny, często tonalnie nawarstwiony [...] – bardzo przejrzysta, klarowna o konturach wyrazistych, często wyostrzonych; niejednokrotnie zaskakujące kombinacje barw instrumentalnych”⁹.

Twórczym przetwarzaniem folkloru dla potrzeb jazzu interesowali się również wokaliści. Także w tym przypadku melodia lub piosenka ludowa stawały się tworzywem do nowego spojrzenia na ten materiał. Duet wokalny:

Urszula Dudziak (1943) i Grażyna Auguścik (1955), nagrał wiele utworów inspirowanych folklorem z różnych regionów Polski. Płyta nosi tytuł *To i hola* i została nagrana w 1998 roku¹⁰. O współpracy obu wokalistek Dudziak w jednym z wywiadów powiedziała: „A nasz duet ma charakter szczególny. Obie od lat mieszkamy w Stanach Zjednoczonych, ja w Nowym Jorku, ona w Chicago, ale ponieważ obie pochodzimy ze wsi: ja ze Straconki, Grażyna z Bruszkowa Małego. Podobne więc mamy doświadczenia i podobną muzykę we krwi”¹¹. Auguścik ukończyła studia w ekskluzywnej Berlelee School of Music w Bostonie. O początkach swej jazzowej kariery mówiła: „Zanim znalazłam się w Bostonie, próbowałam śpiewać tu, w Słupsku, gdzie się urodziłam i gdzie ukończyłam szkołę muzyczną i Wyższą Szkołę Pedagogiczną. W latach 70-tych, było w tym mieście środowisko muzyków jazzowych i w ogóle dobre wibracje muzyczne, ale moje śpiewanie było czysto intuicyjne”¹².

Płyta zawiera 11 utworów: dominują kompozycje z repertuaru Zespołu Pieśni i Tańca „Mazowsze” w opracowaniu Tadeusza Sygietyńskiego. Jest ich siedem. Muzyczną zawartość płyty dopełniają kompozycje Fryderyka Chopina: *Preludium c-moll* i *Mazurek F-dur*, *Przq̄sniczka* Stanisława Moniuszki oraz kompozycja obu wokalistek pt. *Wierzba*. Powody nagrania płyty Dudziak uzasadniła następująco: „Skoro namiętnie zachwycamy się rytmami bałkańskimi, to z pewnością warto też odkryć urok i energię mazurka, dynamikę oberka czy melancholię ludowej polskiej ballady”¹³. Jazzowa aranżacja polega tu na zmianach w rysunku meliki piosenek, na wzbogaceniu harmoniki i rytmiki utworów oraz jazzowym feelingu. Wszystkim towarzyszy sekcja rytmiczna złożona ze szwedzkich muzyków. „Ich jazzowe brzmienie przydaje im urody, ognia i uczucia”¹⁴.

Muzykiem, który w swej twórczości najpełniej nawiązuje i czerpie z polskiego folkloru, jest Zbigniew Namysłowski, multiinstrumentalista i kompozytor. Namysłowski komponuje utwory nawiązujące do ludowego idiomu. Urodził się w 1939 roku, grał na wiolonczeli, puzonie, flecie, fortepianie i saksofonach: altowym i sopranowym. W jednym z wywiadów muzyk wyznał: „Jazz wypełnia całe moje życie. Jest dla mnie wszystkim”¹⁵. Namysłowski szukał inspiracji w muzyce ludowej od początku swej muzycznej kariery. Szczególnie inspirował go folklor góralski – o czym wspomniano już wcześniej. Łączył go z niejazzowymi podziałami rytmicznymi. Jedną z pierwszych tego typu kompozycji była *Piątawka* – utwór w metrum $\frac{5}{4}$ i oparty na skali góralskiej. 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 $\frac{3}{4}$, bardzo rzadko w $\frac{2}{4}$

czy $\frac{4}{4}$. Przystosowanie rytmu $\frac{3}{4}$ do potrzeb jazzu czy rock-jazzu stwarzało dla mnie konieczność dobudowania elementów rytmicznych i stąd powstały te moje łamańce czy kulawce”¹⁶. Szczytowym osiągnięciem Namysłowskiego na tym polu był *Kuyaviak Goes Funky*. *Kuyaviak* to trzyczęściowa suita utrzymana w metrum $\frac{15}{8}$. Powstała w 1973 roku w autobusie, którym podróżował Namysłowski do Sztokholmu, gdzie miał nagrać płytę w Europa Film Studio. O skomponowaniu tego utworu Namysłowski po latach tak opowiadał: „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 $\frac{15}{8}$ suita. Składa się ona z trzech części o następujących tytułach: *Kuyaviak Goes Funky*, *Gesówka* i *The Appenzeller's Dance*¹⁸. Cała kompozycja nosi tytuł pochodzący od części pierwszej. Melodyka suitu 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 dwutaktowej frazy. Melika kompozycji części pierwszej utrzymana wokół tonacji e-moll. Temat I kompozytor poddał licznym zabiegom modulacyjnym i progresji (zob. przykład 3). 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 i 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. 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 na stałej figurze rytmiczno-harmonicznej fortepianu i basu. 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”²⁰.

Przykład 3. Z. Namysłowski, *Kuyaviak Goes Funky* – część I (źródło: Z. Namysłowski: *Utwory jazzowe na różny zespół instrumentów*. PWM Kraków 1984, s. 13)

Temat/Theme

Jak wcześniej wspomniano, szczególne piętno na Namysłowskim odcisnął folklor góralski. W swych poszukiwaniach nowych brzmień Namysłowski poszedł dalej, nawiązując współpracę z kapelą góralską Jana Karpieła „Bułecki”. Wiele z tym zespołem koncertował i nagrywał płyty. Krytycy wręcz okrzyknęli go twórcą stylu „jazz and folk”. I tu warto zwrócić uwagę na formę tego utworu. Inicjują go skrzypce solo – wprowadzające główną melodię kompozycji. Ta sama solówka zarazem zamyka utwór, co pozwala stwierdzić, że rozwija się on do pewnego momentu, a potem następuje jak gdyby zwierciadlane odbicie i utwór zaczyna przebiegać w odwrotną stronę. Po wspomnianej solówce granej przez prymistę dochodzą kolejne instrumenty kapeli: skrzypce II, III i basy. Słyszymy też wstawkę wokalną. Następnie temat na saksofonie sopranowym realizuje Namysłowski, po czym do gry włączają się pozostali

muzycy kwartetu jazzowego. Następują improwizacje fortepianu i perkusji, a dalej daje znać o sobie kapela. I od tego momentu zaczyna się lustrzane odbicie formy utworu, czyli stopniowa eliminacja grających instrumentów, aż do solowego popisu skrzypiec I – od kulminacji do rozładowania napięcia emocjonalnego.

Inaczej folklor odczytuje i traktuje saksofonista Michał Kulenty (1956). Kulenty ukończył studia na dwóch uczelniach: na Uniwersytecie Warszawskim – filologię polską (1980) i saksofon klasyczny w Akademii Muzycznej w Warszawie (1985). Oprócz saksofonu gra również na klarncie, flecie, fortepianie i okarynie. Uważa on, że „polska muzyka ludowa jest piękna sama w sobie. [...] Jeśli nie będziemy jej szkodzić, transformować jej w jakieś chore formy, na przykład kujawiaczka na cztery albo oberka z rytmem techno, to już będzie dobrze”²¹. W jego twórczości kompozytorskiej widać wyraźne odniesienia do polskiego folkloru. Dowodzi tego nagrana w 1990 roku płyta pt. *Polska*²². W jej nagraniu uczestniczyli: Wojciech Niedziela – fortepian, Jacek Niedziela – kontrabas, Wojciech Kowalewski – perkusja. Kompozycje Kulentego *Poszedł Jasio na wojnę*, *Kujawiak*, *Polska*, *Polonez* nawiązują do polskiego folkloru i polskiej tradycji. *Polonez* ma budowę 3-częściową typu a b a1, tonalną strukturę harmoniczną, polonezową rytmikę. Na płycie wykonują go w duecie Michał Kulenty – saksofon i Wojciech Niedziela – fortepian, przy czym fortepian pełni tu funkcję akompaniującą²³. Po krótkim fortepianowym wstępie, opartym na dwóch funkcjach harmoniczych: B7< i c7 z dominantą tonacji w basie („f”), saksofon intonuje temat, a po nim wykonuje improwizacje na pokazany wcześniej temat (zob. przykład 4). Muzykę tę krótko scharakteryzował Krystian Brodacki: „Muzyka Kulentego jest tonalna i melodyjna, zakotwiczona w chopinowskim romantyzmie i neoromantyzmie Jana Garbarka. O jej jazzowości stanowią improwizacje i warstwa rytmiczna”²⁴.

Przykład 4. M. Kulenty, *Polonez*

Na koniec warto jeszcze wspomnieć o muzykach jazzowych, którzy w mniejszym lub większym stopniu wykorzystywali w swej twórczości pierwiastki ludowe.

I tak na przykład Leszek Kułakowski (1955) podejmował próby połączenia jazzu i muzyki kaszubskiej (*Kułakowski i Kaszëbë*), Michał Urbaniak (1943) w duecie z Władysławem „Adzik” Sendeckim (1955) na płycie *Recital* nagrał „ujazzowione” wersje takich utworów jak: *Mazurek*, *Krakowiak*, *Folksong Variation* czy *Polonez*, a Jan Ptaszyn Wróblewski skomponował opartą na *Bandosce opolskiej* – *Bandoskę in blue*. To tylko kilka wybranych twórców z długiej listy polskich muzyków jazzowych.

Inspiracje muzyką ludową w polskim jazzie są obecne od najwcześniejszych lat powojennych – i to poczynając od jazzu tradycyjnego, po różne kierunki jazzu nowoczesnego. „Jazz jest muzyką chwili, którą kształtuje improwizacja, i jako taki wymykał się próbom zapisania czy utrwalenia”²⁵. Zapisów nutowych utworów jazzowych ich autorzy z reguły nie publikują. Analizy kompozycji jazzowych dokonuje się przede wszystkim na podstawie nagrań radiowych bądź płytowych. Przytoczmy jeszcze raz słowa Kowala: „Specyfika jazzu sprawia, że większość przypadków – gdy mowa o utworze muzycznym jako rezultacie procesów: 1) kompozytorskich, 2) kompozytorsko-aranżacyjnych, 3) improwizatorskich – akcent przesuwa się z zapisu nutowego (zapis przewodni w fazie realizacji), na zapis elektroakustyczny (zapis określonej realizacji). Zapis elektroakustyczny tworzy zatem swoistą, oboczną, quasi-bytową podstawę utworu jazzowego jedyną możliwą, bo w pełni uposażoną postać”²⁶.

Dzięki ukazanim inspiracjom muzyką ludową polscy jazzmani poszerzyli zakres tematyczny, repertuarowy i walory meliczno-rytmiczne tej muzyki. Polska muzyka jazzowa uzyskała cechy wyróżniające ją spośród muzyki europejskiej, a melika i rytmika wpłynęła na jej oryginalność i odmienność. Skrótowe przedstawienie tych dokonań zmusiło autora do dokonania wyboru muzyków, kompozycji i zespołów wykonujących ten rodzaj muzyki. Jak już wcześniej wspomniano, w muzyce tej zarysowują się dwie tendencje: w pierwszej twórcy aranżują i dostosowują do swych potrzeb konkretne piosenki bądź melodie ludowe, a w drugiej – komponują utwory stylistycznie nawiązujące do polskiego folkloru.

¹ A. TRZASKOWSKI: *Jazz*. W: B. SCHAEFFER: *Leksykon kompozytorów XX wieku*. Kraków 1965, s. 307.

² A. DYGAZ, J. LIGEZA: *Pieśni ludowe Śląska Opolskiego*. Kraków 1954, s. 9.

³ K. BRODAK: *Historia jazzu w Polsce*. Kraków 2010, s. 151.

⁴ W roku 2008 dokonano masteringu wspomnianej płyty i wydano ją jako CD.

⁵ A. SCHMIDT: *Historia jazzu*. Lublin 2009, s. 528.

⁶ A. TRZASKOWSKI: *Zapowiedź wykonania utworu „Oj chmielu, chmielu”*. Płyta CD: *Jazz Jamboree '63*. Polish Radio Jazz Archives nr 14, Polskie Radio 2014.

⁷ W omawianym wykonaniu uczestniczyli: Andrzej Trzaskowski – fortepian, Zbigniew Namysłowski – saksofon altowy, Michał

Urbaniak – saksofon sopranowy i tenorowy, Julian Sandecki – kontrabas, Adam Jędrzejowski – perkusja. Płyta CD: *Jazz Jamboree '63*, Polish Radio Jazz Archive, Warszawa 2014.

⁸ Wykonawcą *Wariacji* był Sekstet Andrzeja Trzaskowskiego w składzie: A. Trzaskowski – fortepian, Ted Curson – trąbka, Włodzimierz Nahorny – saksofon altowy, Janusz Muniak – saksofon sopranowy, Jacek Ostaszewski – kontrabas, Adam Jędrzejowski – perkusja. Płyta CD: *The Andrzej Trzaskowski Sextet „Seant”*, PRCD 541, Polskie Radio, Warszawa 2005.

⁹ B. POCIEJ: *Komentarz* na płycie CD: *The Andrzej Trzaskowski Sextet „Seant”*, PRCD 541, Polskie Radio, Warszawa 2005.

¹⁰ Płyta CD: Grażyna Auguścik & Urszula Dudziak *To i hola*, PR, Szczecin 1998.

¹¹ A. BERNAT: *Nieziemskie brzmienie Urszuli Dudziak*. „Jazz Forum” 2000, nr 9, s. 42.

¹² G. SZCZEPŁOCKI: *Plan amerykański: pięć kadrów z Grażyną Auguścik*. „Jazz Forum” 1995, nr 11, s. 36.

¹³ A. BERNAT: *Nieziemskie brzmienie Urszuli Dudziak...*, s. 42. Ibidem.

¹⁴ J. RADLIŃSKI: *Wywiad ze Zbigniewem Namysłowskim*. „Radar” 1963, nr 27.

¹⁵ K. BRODAK: *Follow Namysłowski. 25 lat na jazzowej scenie*. Warszawa 1984, s. 27.

¹⁶ Ibidem, s. 49.

¹⁷ Appenzell – to niemieckojęzyczne miasto w północno-wschodniej Szwajcarii.

¹⁸ J. GŁÓWCZEWSKI: *Współczesne techniki improwizacji jazzowej*. Katowice 2013, s. 36.

¹⁹ K. BRODAK: *Follow Namysłowski...*, s. 57–58.

²⁰ K. BRODAK: *Historia jazzu w Polsce...*, s. 544.

²¹ „Polonia Records” 1990.

²² *Polonez* wydany jest także na płytach serii *Jazz w Polsce – Antologia (1950–2000)*. Wyd. Polskie Radio SA, 2002. CD nr 4, pozycja 16.

²³ K. BRODAK: *Historia jazzu w Polsce...*, s. 550.

²⁴ R. KOWAL: *Notacja muzyczna w polskich partyturach jazzowych. Funkcja, typologia, systematyka*. Kraków 1999, s. 11.

²⁵ Ibidem, s. 49.

Grzegorz Rubin

Folklore inspirations of Polish jazz musicians

Summary

The origins of jazz in Poland date back to the years prior to World War II. However, the peak of its popularity this genre enjoyed at the turn of the 50s and 60s of the 20th century. Different styles developed simultaneously: both traditional – dixieland, as well as all varieties of modern jazz. Apart from performing American jazz standards, Polish jazz musicians looked for new inspiration and stimuli for their work. The source of inspiration was found in Polish folklore. It was referred to by such composers as Zygmunt Wichary, Zbigniew Namysłowski, Andrzej Trzaskowski, Michał Kulenty, and many others. These folk influences can be divided into two trends. The first trend consists in the exploitation of original tunes and folk songs for their creative development and arrangement. The second one is made up by compositions stylistically referring to Polish folklore – through employing the rhythm and melica of Polish dances, or creating original compositions having the character of dances or folk melodies.

Keywords: folklore, jazz, Polish jazz musicians

Grzegorz Rubin

Folkloristické inspirace polských jazzových hudebníků

Shrnutí

Počátky jazzu v Polsku sahají do let před 2. světovou válkou. Vrchol své popularity však tento žánr zažíval na přelomu 50. a 60. let 20. století. Paralelně se rozvíjel také tradiční styl – dixieland, stejně jako všechny varianty moderního jazzu. Kromě realizace amerických jazzových standardů hledali

polští hudebníci pro svou tvorbu nové inspirace a podněty. Zdroj inspirace našli v polském folklóru. Sahali po něm mimo jiné takoví skladatelé jako: Zygmunt Wichary, Zbigniew Namysłowski, Andrzej Trzaskowski nebo Michał Kulenty. Tyto folkloristické inspirace lze rozdělit na dva proudy. K prvnímu patří využívání originálních melodií a lidových písní, jejich tvůrčí zpracování a ztvárnění. Druhý proud tvoří kompozice stylisticky navazující na polský folklór: využitím rytmiky a meliky polských tanců, také komponováním originálních děl s charakterem tanců nebo lidových melodií.

Klíčová slova: folklór, jazz, polští jazzoví hudebníci