

Rafał Ciesielski

O pożytkach płynących z obecności jazzu w kulturze polskiej

Wartości w muzyce 6, 85-101

2014

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.

Rafał Ciesielski

Uniwersytet Zielonogórski
Zielona Góra

O pożytkach płynących z obecności jazzu w kulturze polskiej

We współczesnej europejskiej kulturze muzycznej jazz jest elementem naturalnym i oczywistym. Jest tak również w kulturze polskiej. Uwzględniając fakt, iż muzyka ta (nie zapominając o jej europejskich składowych) ma pozaeuropejski rodowód, jest to sytuacja znamienna: muzyka o obcej proveniencji stanowi — w różnym zakresie i formach — istotny i trwały element większości europejskich kultur muzycznych.

Jazz pojawił się w Europie na przełomie pierwszych dwóch dziesięcioleci XX wieku. Był postrzegany niejednoznacznie, gdyż nie do końca zdawano sobie sprawę z jego istoty, z jego specyficznej formuły stylistycznej — obcej znanym wówczas w Europie konwencjom. Traktowano go jako muzykę atrakcyjną, a zarazem kontrowersyjną, jego elementy wykorzystywano w muzyce użytkowej — tanecznej, a jednocześnie wyrażano wątpliwości co do jego walorów i zasadności obecności w życiu muzycznym. Wątpliwości te w znacznej mierze rozwiązały kolejne europejskie koncerty muzyków i zespołów amerykańskich (poczynając przynajmniej od roku 1919: wizyty The Original Dixieland Jazz Band w Londynie i europejskiego tournée Southern Syncopated Orchestra z Sidneyem Bechetem), co umożliwiło poznanie jazzu w jego autentycznej postaci¹. Ta zaś pozwalała na pełne doświadczenie jazzowego idiomu, na docenienie jego wyrazowej siły i emocjonalnego oddziaływania, na jazzową fascynację... W rezultacie jazz (podobnie jak wcześniej w Ameryce) odniósł w Europie sukces i w wielu krajach zyskał prawo trwałego obywatelstwa. Stał się muzyką nie tylko słuchaną, ale i tworzoną przez rodzimych muzyków. Na gruncie poszczegól-

¹ Por. *The Cambridge Companion to Jazz*. Eds. M. C o o k, D. H o r n. Cambridge 2002, s. XIV.

nych kultur europejskich rozpoczynał się w ten sposób proces kolejnej już (po kilku stylistycznych fazach w Ameryce) interpretacji jazzowej formuły, a zarazem tworzenie się wielu (wyrazistych) stylów indywidualnych i ujawnianie się (już mniej wyrazistych) przesłanek stylistyk narodowych. W osadzaniu się w kulturach europejskich jazz wykazywał znaczną dynamikę, jego pozycja rosła w nich szybciej niż w przypadkach innych tego typu zjawisk akulturacji.

Jakie były atuty jazzu? Na czym budował on swą pozycję w momencie wkraczania na grunt europejski? Wydaje się, iż nie wiązało się to ani z konkretnym momentem historycznym w rozwoju jazzu, ani ze szczególną sytuacją w dziejach kultury europejskiej. Wynikało raczej z charakteru samej muzyki jazzowej jako takiej, z jej specyficznych cech, naturalnej otwartości, atrakcyjności muzycznej, odmienności od konwencji muzyki europejskiej, obecności improwizacji, oparciu się na kreatywności i roli indywidualności twórczej muzyków itd. Jazz jako określona formuła estetyczno-stylistyczna stanowił więc i stanowi nadal znaczny potencjał w zakresie pojmowania muzyki, kształtowania materii muzycznej i roli muzyki we współczesnej kulturze. Potencjał ten często pozostaje nie w pełni wykorzystany, wiele z jego składowych wciąż może ujawnić swą przydatność.

We współczesnej polskiej kulturze muzycznej jazz jest zjawiskiem od dawna utrwalonym, posiadającym w niej określone miejsce, sposoby i formy aktywności, mającym silną pozycję i niebagatelne osiągnięcia. Zarazem sytuacja w polskim życiu jazzowym jest wciąż dynamiczna, obejmuje interesujące działania i tendencje umacniające status jazzu w przestrzeni publicznej, ale ujawnia też wiele działań niepokojących i niepożądanych². Będąc trwale obecny w polskim życiu muzycznym, mając wybitne osiągnięcia artystyczne, stanowiąc estetyczną i stylistyczną alternatywę dla innych rodzajów muzyki, jazz wciąż może być ważnym źródłem inspiracji i w rozmaitych przejawach zaznaczać swą obecność w polskiej kulturze.

Perspektywa estetyczno-percepcyjna

Opuszczając Nowy Orlean i kierując się na północ (Chicago) i wschodnie wybrzeże (Nowy Jork), jazz pozostawił za sobą swe pierwotne lokalne środowisko i uwarunkowania funkcjonalne, w praktyce zerwał związki z najbliższym zapleczem kulturowym, które go ukształtowało (jego wielokulturowością, oby-

² Por. M. Karłowski: *Muzyka jazzowa. W: Raport o stanie muzyki polskiej.* Red. J. Grotkowska, A. Chłopecki. Warszawa 2011, s. 118—129; *Edukacja w dziedzinie jazzu i muzyki estradowej w Polsce.* Red. A. Białkowski. Warszawa 2013.

czajowością, obrzędowością itd.). Wchodząc w szeroki obieg publiczny, przez kilka dziesięcioleci obecny był w kulturze amerykańskiej przede wszystkim jako muzyka użytkowa (taneczna), czego kulminacją (i spektakularnym epilogiem) były występy big-bandów w hotelowych ballroomach. Równolegle trwał proces emancypacji jazzu, jego kształtowania się jako muzyki sensu *stricto* artystycznej, koncertowej i klubowej³. W taką formułę przekształciła się z czasem aktywność big-bandów, taki charakter miały już kolejne jazzowe konwencje: bebop, cool, hard-bop itd. Z perspektywy podstawowych rozróżnień estetycznomuzycznych jazz stał się muzyką autonomiczną, mającą wprawdzie swą historię, tradycję, pozamuzyczne uwarunkowania i konteksty, silne i nadal aktualne tendencje revivalowe, ale w pierwszym rzędzie odwołującą się do reguł, kryteriów i idiomu opartych na walorach czysto muzycznych, na podejściu do materii dźwiękowej i konstruowaniu swej stylistyki zgodnie z wymogami autonomicznej sztuki dźwięku. Taka formuła stała się punktem docelowym jazzu, w takiej formule jest on także najczęściej obecny we współczesnej kulturze.

Najbardziej zasadnicze rysy owego procesu to utrata przez jazz charakteru użytkowego (tanecznego) oraz jego transformacja w formy coraz bardziej wyrafinowane. Miało to swe konsekwencje dla społecznego statusu jazzu. Przystawał on być muzyką powszechnie znaną, potrzebną i akceptowaną, a coraz częściej nabierał charakteru dziedziny wysublimowanej i elitarnej. We współczesnych polskich realiach zainteresowanie jazzem porównywalne jest z zainteresowaniem muzyką klasyczną (oba wskaźniki nie przekraczają zwykle progu 5%). Sytuacja ta wskazuje na daleką od powszechności i popularności współczesną pozycję jazzu w kulturze, na jego postrzeganie jako obszaru wymagającego czy wręcz trudnego dla odbiorcy.

Stan ten, w odniesieniu do obu przywołanych rodzajów muzyki, ma wiele uwarunkowań: kulturowych, społecznych, estetycznych czy edukacyjnych. Wydaje się, iż jedną z zasadniczych jego przyczyn może być właśnie artystyczność i autonomiczność formuły muzyki. Zarówno bowiem jazz, jak i muzyka klasyczna, w swych zasadniczych ramach, opierają się na takim właśnie pojmowaniu i tworzeniu muzyki. W obu przypadkach owa autonomiczna formuła może stanowić pewnego rodzaju percepcyjną i estetyczną barierę. Formuła ta jest bowiem diametralnie odmienna od — dominującej i często forsowanej we

³ W Polsce na zasadniczy (i symboliczny) w tym względzie przełom wskazuje D. Piątkowski (I d e m: *Czas Komedii*. Mosina 1993, s. 31). Był nim występ Orkiestry Krasieńskiego i Katuszka podczas Powszechnej Wystawy Krajowej w Poznaniu w roku 1929. Jak pisze D. Piątkowski, „był to diametralny zwrot w prezentowaniu muzyki jazzowej, bowiem po raz pierwszy jazz nie stanowił pretekstu do tańca lub występów estradowych, lecz istniał samodzielnie jako muzyka koncertowa”. I d e m: *Czas Komedii...*, s. 31. Zmianę sposobu podejścia do jazzu utrwaliło mające później miejsce tournée tego zespołu po Polsce — pierwsze koncertowe tournée jazzowe (K. B r o d a c k i: *Historia jazzu w Polsce*. Kraków 2010, s. 48).

współczesnej kulturze — estetycznej opcji heteronomicznej, a w jej ramach przypisywania muzyce obcych jej treści pozamuzycznych, postrzegania muzyki jako żywiołu jednoznacznie ludycznego, opartego na orientacji rozrywkowej i na takich podstawach zyskującego rację swego muzycznego i społecznego istnienia. Patrząc z takiej perspektywy, muzyka odwołująca się do opcji autonomicznej (jako mająca częściowo charakter autoteliczny) pozostaje tworem „abstrakcyjnym”, nieczytelnym, pozbawionym łatwo uchwytnych odniesień i znaczeń, a przez to trudnym do wkomponowania w kształt współczesnych postaw estetycznych i współczesnej kultury. W takiej postaci muzyka nie może znaleźć szerszego uznania, pozostaje więc zjawiskiem elitarnym i niszowym (co z perspektywy powszechności jako zasadniczego kryterium skazuje ją na marginalizację).

Z sytuacją taką — w realiach kultury masowej i dominacji heteronomicznej definicji muzyki — nie radzą sobie kulturowe mechanizmy mające gwarantować zachowanie wiarygodności przekazu estetycznomuzycznego. Działania — w założeniu zmierzające do „upowszechnienia” muzyki klasycznej — prowadzone w ramach sformalizowanej, powszechnej edukacji muzycznej utrwalają i pogłębiają jedynie tendencję do manierycznie heteronomicznego komentowania muzyki. Dążąc do przybliżania muzyki, zaopatrują ją w estetyczne protezy w postaci zwykle nieuprawnionych odniesień i interpretacji biograficznych, anegdotycznych, literackich, wizualnych itd.⁴. W konsekwencji słuchacz nie zdobywa doświadczeń w zakresie odbioru narracji czysto muzycznej, z jej środkami, formami, konwencjami stylistycznymi, sposobami budowania przekazu emocjonalnego itd. Patrząc z perspektywy zbliżenia do jazzu, na marginesie pozostają wówczas także elementy wynikające z faktu odbioru muzyki tworzonej „tu i teraz”, z jej bezpośredniości i niepowtarzalności, z fundamentalnej roli wykonawcy, jego osobowości, kreatywności, emocjonalności, z zachodzących w sytuacji koncertowej interakcji itd.

Działania edukacyjne w pewnym sensie sankcjonują poczynania realizowane w imię popularyzacji muzyki klasycznej (np. w rozmaitych programach telewizyjnych i koncertach popularnych), gdzie wybory repertuarowe dokonywane są według kryterium szeroko rozumianego heteronomicznego potencjału muzyki. W ramach systemu powszechnej edukacji, z perspektywy jej priorytetów i dążeń, powstaje w ten sposób następujący (*implicite*) ciąg „zdarzeń”: muzyka klasyczna jest niszowa, co wymaga zmiany; istotą muzyki jako sztuki jest jej

⁴ Por. R. Ciesielski: *Problematyka estetycznomuzyczna w zwierciadle edukacji czyli o „ucieczce od muzyki” (rekoniesans podręcznikowy)*. W: *Filozofia muzyki. Studia*. Red. K. Gućzalski. Kraków 2003; R. Ciesielski: *O pewnym kontekście edukacji estetycznej*. W: *Edukacja jutra, XI Tatrzańskie Seminarium Naukowe*. Red. F. Bereźnicki, K. Denek. Szczecin 2005; R. Ciesielski: *Dzieło muzyczne w kulturze współczesnej (dylematy między „naturą” a „kulturą”)*. W: *Forum muzykologiczne*. Red. J.K. Dadać-Kozicka, M. Janowska. Warszawa 2009.

autonomiczność⁵; w kulturze dominuje estetyka heteronomiczna; muzyka klasyczna jest niszowa przede wszystkim ze względu na swój autonomiczny charakter; pożądane byłoby przywołanie i „objaśnienie” kategorii muzyki autonomicznej; (ale) niszowość muzyki klasycznej (łatwiej) przełamać, przydając jej — jako składniki integralne — heteronomiczne egzegezy; muzyka klasyczna „łagodzi” swą niszowość (w istocie zmienia się jedynie jej stopień); upowszechnia się heteronomiczne postrzeganie muzyki; muzyka staje się „rozumiała”; poszerza się krąg odbiorców muzyki klasycznej (co było wszak celem działania). W takim toku gubi się jednakże — aż do kulturowej absencji — kategoria muzyki autonomicznej i istota muzyki jako dziedziny autonomicznej. W konsekwencji takie macchiavelliczne działanie „połyka własny ogon”, czyli nie rozwiązuje ono istoty problemu, przeciwnie — utrwala i absolutyzuje postawę estetyczną, której dominacja była właśnie zasadniczym źródłem problemu niszowości muzyki klasycznej, ponadto powoduje, iż z przestrzeni kultury znika to, co stanowiło zasadniczą wartość muzyki.

Z perspektywy kultury, w kontekście odczytywania jej minionych, współczesnych i przyszłych wytworów muzycznych, pożądane byłoby przywrócenie estetycznomuzycznej kategorii autonomiczności. Czy jest to możliwe? Wobec silnie utrwalających opcję heteronomiczną i zarazem ignorujących opcję autonomiczną działań na gruncie kultury masowej i w ramach powszechnej edukacji muzycznej, wydaje się to bardzo trudne. Wtłoczonej w orientację heteronomiczną (autonomicznej) muzyce klasycznej niełatwo będzie się odeń uwolnić i ukazać swe autonomiczne walory. Opierając się na tak kruchych podstawach, jeszcze trudniej będzie zaszcześcić w świadomości odbiorców pojmowanie muzyki całkowicie odmienne od niemal powszechnie podzielanego.

Wobec takiej sytuacji wsparcie winno przyjść z innej strony. I tu potencjalna rola jazzu. Jest to bowiem muzyka, która wychodząc z utylitarnych korzeni i stając się tworem artystycznym, zbudowała i zachowuje status sztuki autonomicznej. Jazz — co wynikało z jego natury — oparł się tendencjom włączającym wszelką muzykę w heterogeniczne uwikłania i także modę percepcyjno-interpretacyjną. W swej zasadniczej formule pozostał „sztuką dźwięku”, obszarem wrażliwym na walory brzmieniowe, na dźwiękową i artystyczną naturę muzyki. Nie oznacza to ograniczania się do wąsko rozumianej opcji hanslickowskiej: jazz stale potwierdza swą otwartość na semantyzujące go inspiracje, konteksty, odniesienia, fuzje i relacje. Są tu one jednak obecne jako rezultat świadomych gestów mających na celu wzbogacenie (autonomicznej) materii

⁵ Kategoria autonomiczności w odniesieniu do muzyki jest tu rozumiana szeroko, nie tylko w kontekście dzieł tzw. muzyki absolutnej, ale jako uniwersalna cecha muzyki jako sztuki. Dopiero jako sztuka autonomiczna muzyka może „świadomie” i „dobrowolnie” wchodzić w relacje z rozmaitej natury fenomenami pozamuzycznymi (wyrazem takich autonomicznych decyzji i „partnerskiej współpracy” ze sferą pozamuzyczną jest np. muzyka programowa).

dźwiękowej bądź nadanie jej znaczeń, nie zaś jako narzucane z zewnątrz i obce muzyce (pozorne) uzasadnienie jej racji.

Fakt, iż jazz nie stał się przedmiotem naiwnych interpretacji heteronomicznych, wynika być może z pewnego paradoksu: muzyka jazzowa nie była przedmiotem działań popularyzujących, a przede wszystkim nie weszła na trwałe do programu powszechnej edukacji muzycznej⁶. O ile bowiem muzyka klasyczna, będąc zasadniczym składnikiem tego programu, w znacznej mierze uległa owym heteronomizującym tendencjom, o tyle jazz mógł ich uniknąć. Nie ma więc on owej „skazy” utrudniającej ukazanie wiarygodnego obrazu muzyki i jako taki znacznie lepiej (niż heteronomicznie „obciążona” muzyka klasyczna) nadaje się — jako *exemplum* — do przywołania estetyki muzyki autonomicznej. Istnienie takiej estetyki, zarówno w świadomości indywidualnej, jak i w wymiarze społecznym, stanowi jeden z filarów kultury muzycznej, jest istotną podstawą dla pojmowania muzyki, dla sposobu jej odbioru, kształtowania horyzontu percepcyjnego słuchacza, funkcjonowania muzyki jako fenomenu kulturowego. Jako takie jest niezbywalnym składnikiem pozycji muzyki w kulturze, jednym z fundamentów jej definiowania, tworzenia, wykonywania, percepcji i recepcji.

Być może jest tu jeszcze coś więcej. W wielu przypadkach obserwować można zjawisko (brak tu odnośnych badań) poszukiwania i odnajdywania przez młodych ludzi muzyki artystycznej niezależnie bądź mimo oddziaływania systemu edukacji i tendencji w kulturze popularnej. Rezultatem tych poszukiwań jest odkrywanie muzyki jako wiarygodnego przekazu artystycznego, dostrzeganie właściwych dlań wartości, przesłania estetyczno-wyrazowego czy pierwiastków transcendentnych. Taką „muzyką odnalezioną” jest często także jazz⁷. Wynika stąd, iż muzyka — dana w swej autentycznej postaci — pozostaje ważna, interesująca i „atrakcyjna”, jest dziedziną, która nie wymaga „uprzystępniających” zabiegów w istocie osłabiających tylko jej własny artystyczny i estetyczny potencjał.

Postrzeganie muzyki z pozycji jej autonomicznego statusu jest z pewnością bardziej wymagające, w szerszym zakresie i stopniu wnikliwości odwołuje się bowiem do wrażliwości, wiedzy, doświadczenia, wyobraźni, dociekliwości czy inteligencji odbiorcy. Stąd zarówno w publicznym życiu muzycznym, w działaniach edukacyjnych, jak i w doświadczeniach indywidualnych, stanowi ono swoiste wyzwanie. Zmierzenie się z tym wyzwaniem na gruncie muzyki klasycznej (zwłaszcza w ramach systemu powszechnej edukacji muzycznej) nie przynosi zadowalających rozwiązań. Pozostał jazz, który — właśnie jako wciąż wolny od heteronomicznych egzegez i z tej racji będąc percepcyjno-interpretacyj-

⁶ Por. R. Ciesielski: *Jazz w powszechnej edukacji muzycznej*. W: *Edukacja w dziedzinie jazzu i muzyki estradowej w Polsce*. Red. A. Białkowski. Warszawa 2013.

⁷ Por. I. Pietraszewski: *Jazz w Polsce. Wolność improwizowana*. Kraków 2012.

cyjną barierą dla współczesnego słuchacza i dla współczesnej kultury — posiada zarazem szczególną wartość jako nośnik autonomicznej koncepcji muzyki. Jako taki jest optymalnym obszarem, na którym można podjąć wspomniane wyzwanie⁸.

Perspektywa wykonawcza

Tym, co z pozycji muzyki europejskiej w zasadniczej mierze stanowiło o specyfice i odrębności jazzu, była improwizacja. Jazz określano często jako „muzykę improwizowaną”, *implicite* uznając, iż w ten sposób można dokonać względnie adekwatnego jej zdefiniowania. Gdy muzyka jazzowa — w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku — pojawiła się w Europie, improwizacja była w europejskiej praktyce muzycznej elementem niemal zupełnie zapomnianym i podwójnie niejako historycznym. Po pierwsze — ówczesna rzeczywistość muzyczna obywatela się bez improwizacji, jej brak nie był odczuwany w bieżącej działalności kompozytorskiej i wykonawczej. Po drugie — występowanie improwizacji dotyczyło praktyki wykonawczej związanej z dziełami bądź konwencjami mniej lub bardziej odległej przeszłości. Względnie trwale improwizacja obecna bowiem była nadal jedynie w grze organowej czy klawesynowej i epizodycznie w — z ducha dziewiętnastowiecznym — schyłkowym nurcie aktywności koncertowej wielkich wirtuozów fortepianu (w obu przypadkach w odmiennej formule). Tymczasem improwizacja, eksponowana i wykorzystywana w różnym stopniu i zakresie, mimo iż jako taka nie posiadała tu znaczenia fundamentalnego, miała w Europie swoje trwałe miejsce: m.in. w formach wariacyjnych i ścisłych, w partiach faux-bourdonowych, w realizacji *basso continuo*, w barokowej ornamentyce, w kadencjach koncertów instrumentalnych, w praktyce kompozytorsko-wykonawczej (wybitnymi improwizatorami byli m.in.: D. Buxtehude, J.S. Bach, G.F. Haendel, W.A. Mozart, L. van Beethoven, F. Mendelssohn, F. Chopin, F. Liszt, J. Brahms czy O. Messiaen). Zanik znaczenia i potrzeby opanowania improwizacji wynikał w znacznej mierze z akcentowania — zarówno w praktyce koncertowej, jak i w kształceniu muzyków — wykonawstwa rozumianego jako odtwarzanie zapisu muzycznego. Opierało się ono na przekonaniu o podstawowym znaczeniu owego zapisu i — jedynie wówczas możliwej do zrealizowania — idei wykonywania dzieła muzycznego w sposób w pełni zgodny z intencjami kompozytora. Same w sobie były to cen-

⁸ W kontekście poczynań edukacyjnych mających kierować ku muzyce artystycznej wspomnieć warto o stylistyce „trzecionurtowej”. Relacje istniejące między jazzem, muzyką klasyczną a „Trzecim Nurtem” mogą wesprzeć proces poszerzania przestrzeni zainteresowań muzyką.

ne przesłanki, stanowiące niezbywalną wartość w praktyce wykonawczo-interpretacyjnej, jednakże traktowane jako jedyne dyrektywy dydaktyczne prowadziły do ograniczania i uchylania z praktyki edukacyjnej zdobywania sprawności w zakresie własnej inwencji i kreatywności (w tym improwizacji).

Stan taki, w każdym przypadku zamykający pewne obszary indywidualnej aktywności, twórczych poszukiwań i rozwoju muzyka, jako systemowa cecha trybu kształcenia muzycznego dziś nie wydaje się już do utrzymania. Wymogi wykonawstwa muzycznego nieustannie się poszerzają. Nie mogą one ograniczać się do posiadania wąskich kompetencji techniczno-interpretacyjnych, ale obejmować winny elementy tworzące sylwetkę otwartego, kreatywnego i świadomego artysty, zatem m.in. wiedzę historyczno-muzyczną, znajomość koncepcji estetycznych, orientację we współczesnych tendencjach w muzyce i innych sztukach, umiejętność poruszania się w różnych stylistykach i rodzajach muzyki, wreszcie posiadanie umiejętności w zakresie improwizacji. Te ostatnie są często bardzo ważnym kryterium sprawności i przydatności muzyka do określonych zadań wykonawczych.

Wobec wspomnianego braku wymogu improwizacji w wykonawstwie muzyki załamaniu uległa tradycja edukacyjnego przekazu kształcenia w tym zakresie. W celu jej przywołania i przywrócenia sięgnąć można do muzyki, w której improwizacja stanowi składnik fundamentalny, zaś jako element kształcenia muzyków posiada dobre podstawy metodyczne. Jakże zatem racje mogą przemawiać za uwzględnieniem w systemie kształcenia muzycznego improwizacji? Wskazać można tu na cztery obszary.

1. Obszar pierwszy obejmuje zakres związany z sylwetką samego muzyka postrzeganego jako twórcza jednostka, z czynnikami składającymi się na jego artystyczną osobowość, na jego indywidualną kondycję. Opanowywanie umiejętności improwizacji stanowić tu może przede wszystkim kapitalną okazję do rozpoznania samego siebie, odkrycia własnego potencjału wyobraźni, kreatywności i inwencji w zakresie porządkowania materii dźwiękowej, ale także wyzwolenia pewnej odwagi w formułowaniu wypowiedzi muzycznych i zarazem pełniejszego uświadomienia sobie wynikającej stąd artystycznej odpowiedzialności. Improwizowanie pozwoli też zdać sobie sprawę ze stopnia opanowania własnego warsztatu wykonawczego w kontekście swobody technicznej czy zdolności do realizowania konkretnych (improwizowanych) rozwiązań i pomysłów. Może ponadto ujawnić istnienie i naturę mechanizmów kształtowania emocjonalnej formuły muzyki, przekazu jej walorów wyrazowych itd. Wreszcie — dzięki odkryciu swych nieznanych dotąd możliwości w zakresie improwizacji — przynieść może nieoczekiwaną satysfakcję z tej formy muzykowania.

Uwzględnienie improwizacji w kształceniu muzyków w żadnym razie nie musi być traktowane jako ich przygotowywanie do obligatoryjnej aktywności zawodowej, orientowanej na muzykę związaną z improwizacją, bądź w szcze-

gólności z jazzem. Chodzi tu o stworzenie obszaru, w którym możliwe będzie poznanie innego sposobu kształtowania muzyki, zagospodarowanie przestrzeni dla kreacji indywidualnej, ale także dla potencjalnych działań opartych na improwizacji jako formie komunikowania się z innymi muzykami, ujawnienie tu predyspozycji do muzycznej inicjatywy, zdobycie doświadczenia i uświadomienie sobie pełnienia określonych ról w grze zespołowej, rozpoznanie istoty występujących tu interakcji, uwrażliwienie na poczynania członków zespołu itd. Odwoływanie się w edukacji muzyków do jazzu wynika jedynie z faktu, iż formuła tej muzyki pozostaje najbardziej otwarta na rozmaite ujęcia stylistyczne i formalne, oraz że na gruncie jazzu najbardziej eksponowana, a zarazem najbardziej ugruntowana jest obecność improwizacji. Jazz przywołuje też pewną ideę improwizacji jako takiej, jako swobodnej kreacji o panstylistycznej naturze, ideę tworzenia muzyki „własnej”, niekoniecznie związanej z ograniczeniami skalowo-melodycznymi, rytmicznymi, harmonicznymi, formalnymi czy fakturalnymi właściwymi muzyce jazzowej. Istnienie owej idei stwarza szansę na dokonanie zasadniczego przełomu w kształceniu muzycznym — przekroczenia pewnej bariery, wyjścia poza zapis muzyki, poza koncentrowanie się na jego realizacji. Ma to ogromne znaczenie dla kształcenia muzyków jako kreatorów sztuki dźwięku, dla ich estetyczno-muzycznego horyzontu, dla rozpoznania potencjału własnego, ale i potencjału muzyki, a nawet potencjału własnego instrumentu, ogólnie — dla uprawiania profesji muzyka w jej pełnej formule. Doświadczenie wynikające z improwizacji ma charakter uniwersalny, nie może ograniczać się do określonej stylistyki czy rodzaju muzyki (choć może być tu jakoś ukierunkowane). Improwizacja pozwala zatem rozpoznać i rozwijać uniwersalne umiejętności muzyczne pojedynczego muzyka, jak i te związane z pracą w zespole. Sprzyja rozwojowi własnej osobowości muzycznej, stanowić może impuls do poszerzania pola własnej kreatywności, lepszego opanowania instrumentu, szukania w sobie inspiracji, wiary we własną wyobraźnię, umiejętności współpracy, otwartości na nowe artystyczne wyzwania, poszerzania i dynamizowania pola interpretacji muzyki opartej na tradycyjnym zapisie. Ostatecznie przyczynić się może do zbudowania samoświadomości własnej kondycji jako muzyka.

Improwizacja stanowi szansę, ale i wyzwanie dla systemu kształcenia muzycznego. Otwierając — zdawałoby się nieograniczoną — przestrzeń muzycznej wolności, znaleźć musi w procedurach dydaktycznych mechanizmy zapewniające jej artystyczną orientację. Takie spożytkowanie improwizacji pozwoli uniknąć podstawowych problemów wynikających z braku jej opanowania („to co ja mam zagrać?”), w szerszym wymiarze ujawnić może kreatywność i indywidualność w wykonawstwie muzyki, co pozostaje wszak istotą profesji muzyka jako twórcy.

2. Istotną zmianę stosunku do improwizacji przyniosły działania w zakresie wykonawstwa muzyki dawnej. W Polsce nurt ten stanowi dziś ważny obszar ży-

cia muzycznego i stale się rozwija⁹. Formuła muzyki dawnej (jej górna granica najczęściej określana jest na połowę XVIII stulecia) w znacznej mierze wymaga dopełniania opartego nie tylko na wiedzy, ale też na inwencji, wrażliwości i wyobraźni wykonawcy. Niezbędne są tu zatem szeroko rozumiane umiejętności improwizacyjne, co powoduje konieczność ich uwzględnienia w kształceniu muzycznym zorientowanym na muzykę dawną.

Posiadanie przez muzyka elementarnych umiejętności w zakresie improwizacji, rozpoznanie tu własnych możliwości i ograniczeń, świadomość istoty improwizowanego kształtowania muzyki stanowić mogą przesłanki dla podjęcia aktywności zawodowej w obszarach wymagających takich kompetencji. Należy do nich m.in. wykonawstwo muzyki dawnej. Tu owe ogólne umiejętności mogą być swoistym „kapitałem otwarcia” dla działań o sprecyzowanych wymogach i charakterze: realizacji *basso continuo*, wykonawstwa ozdobników w muzyce instrumentalnej bądź wokalne, wzbogacania o elementy improwizowane stylów narodowych czy muzycznych gatunków.

3. Jako niezwykle interesujący i dynamiczny jawi się w Polsce nurt muzyki folkowej. Wydaje się, iż w latach dziewięćdziesiątych nastąpiło tu jakieś „nowe rozdanie”. Muzyka ludowa (muzyka tradycyjna), w przeszłości rozmaicie postrzegana i często wykorzystywana w doraźnych celach, stała się inspiracją dla działań o formule jednoznacznie artystycznej¹⁰. W obszarze tym naturalna jest obecność improwizacji. Ma ona tutaj specyficzny charakter i zakres wymagające praktycznego rozpoznania. Przydatną podstawą czy nawet zachętą do podjęcia aktywności na gruncie muzyki folkowej może być zdobyta w trakcie edukacji umiejętność improwizowania.

4. Obszarem, na którym coraz częściej (wśród wielu innych wyzwań) pojawia się wymóg umiejętności improwizatorskich, jest muzyka współczesna. Wiek XX w pewnym sensie przywrócił improwizację jako element wpisany w tradycyjnie rozumianą kompozycję bądź konstytutywny składnik rozmaitych nurtów i odcieni ogromnego obszaru muzyki spod znaku swobodnej improwizacji. W ten sposób improwizacja stała się zarazem zadaniem dla wykonawców. W wielu przypadkach wykonywanie muzyki współczesnej bez szeroko rozumianych umiejętności improwizacji nie wydaje się już możliwe. Jak kiedyś wyraził się Janusz Stefański, „muzyka współczesna powinna być grana wyłącznie przez jazzmanów, bo są to ludzie, którzy potrafią improwizować, nadając życie temu, co zostało napisane”¹¹. Podobnie jak w muzyce dawnej czy nurcie folkowym, także w muzyce współczesnej improwizacja ma odrębny kształt i wymaga specjalnego ukierunkowania. I tu jednak niezbędnym fundamentem wydaje się ogólna znajomość i praktyka improwizacyjna nabyte w ramach edukacji.

⁹ Por. A. Sapiecha: *Muzyka dawna*. W: *Raport...*, s. 181—203.

¹⁰ Por. M. Baliszewska, R. Mazur-Hana: *Muzyka ludowa — od tradycyjnej do folkowej*. W: *Raport...*, s. 147—180.

¹¹ Cyt. za: K. Brodacki: *Historia jazzu w Polsce...*, s. 345.

W standardowym systemie edukacji muzycznej improwizacja jest w praktyce nieobecna. Nastawienie na odtwórstwo i związane z tym wysokie wymagania techniczne wypełniają program kształcenia i z takiej perspektywy wydają się wystarczające. Jest jednakże wiele przesłanek, z których wynika zasadność uwzględnienia improwizacji w edukacji muzyków, a doświadczenia istniejące w tym zakresie na gruncie jazzu stanowić mogą tu dobry punkt odniesienia¹².

Perspektywa stylistyczno-kulturowa

Wyjście jazzu poza kulturę amerykańską stworzyło nową sytuację w krajach, do których dotarł. Pojawił się on tu bowiem jako muzyka z odległej przestrzeni geograficznej (bez braku bezpośredniego kontaktu) i kulturowej (powstała i związana z odmiennymi warunkami). Formy, zakres i status obecności jazzu były w poszczególnych krajach znacznie zróżnicowane. Różnicie też rozkładały się istotne dla absorpcji muzyki jazzowej proporcje między muzykami gościnnymi a liczebnością, aktywnością i kreatywnością środowiska miejscowego. Stawiać tu można szereg kwestii, w tym pytania: w jakim stopniu i na jakiej płaszczyźnie (estetycznej, warsztatowej, społecznej, politycznej itd.) jazz wpisywał się w kulturę narodową poszczególnych krajów; czy pozostawał w niej nurtem odrębnym, mającym własną dynamikę; czy w jakiejś mierze korespondował z lokalnymi tradycjami; czy nabierając swoistych, lokalnych cech, zaczynał dzięki nim wyróżniać się ze światowego jazzowego mainstreamu? W wielu przypadkach jazz inspirowany tradycjami narodowymi przyniósł wyraźnie zarysowane i niezmiennie aktualne nurty (jazz afro-kubański, jazz samba czy jazz flamenco)¹³.

W polskiej kulturze muzycznej elementy jazzowe (bo nie jazz w swej pełnej formule) pojawiły się już w latach dwudziestych XX wieku w muzyce taneczno-rozrywkowej. W zakresie samego jazzu początkowo była to — mniej lub bardziej udana — recepcja wzorów amerykańskich, co było procesem niezbędnym i naturalnym. W miarę wzrostu jazzowej aktywności polskich muzyków i ujawniania się jazzowych indywidualności, można mówić o tworzeniu się zrębów polskiej muzyki jazzowej. Zagadnienie idiomu polskiego jazzu jest niezmiernie ciekawe i obszerne. Jako takie wymagałoby odrębnego ujęcia. Tu wskazać można jedynie na dwa jego aspekty: wykorzystywanie w tworzeniu się owego jazzowego idiomu polskiego folkloru muzycznego oraz inspiracje Chopinowskie.

¹² Por. A. Galewska, G. Piotrowski: *Jazzmani wobec „klasyki”*. „Ruch Muzyczny” 2010, nr 10, s. 6—9.

¹³ Por. K. Brodacki: *Historia jazzu w Polsce...*, s. 540—541.

1. Odwołania do polskiej muzyki ludowej w jazzie rejestrować można już w latach czterdziestych: od poczynań Wacława Czyży, którego K. Brodacki nazywa „pionierem fuzji jazzu z polskim folklorem”¹⁴ czy repertuaru orkiestry Zygmunta Wicharego. Nowe rozwiązania, wychodzące poza traktowanie melodii ludowej jedynie jako standardowego tematu, przyniosły lata sześćdziesiąte. Być może — jak sugeruje K. Brodacki — było to rezultatem sugestii kierowanych do polskich muzyków jazzowych ze strony Willisa Conovera, który odwiedził Polskę w roku 1959¹⁵. Twórczość wykorzystującą motywy ludowe podjęli wówczas m.in. Jan „Ptaszyn” Wróblewski, Zbigniew Namysłowski czy Andrzej Trzaskowski. Później utwory tego typu znaleźć można u Michała Urbaniaka, Janusza Muniaka, Janusza Szprota, Michała Kulentego, Jerzego Miliana, Leszka Kułakowskiego, Grażyny Auguścik, Urszuli Dudziak, Witolda Szczurka i innych.

Po rozwiązywaniu w muzyce polskiej już od wieku XVI — w rozmaitych konwencjach stylistycznych i w różnorodny sposób — zagadnieniu inspiracji folklorem, jazz stał się kolejnym obszarem, gdzie owo zagadnienie zostało podjęte. W znacznym nasileniu miało to miejsce w latach sześćdziesiątych, gdy — z uwagi na historyczny, socrealistyczny „przesyt” folklorem i jednocześnie, bieżące zainteresowania awangardą — w znacznej mierze zdyskredytowany i zaniechany został nurt inspiracji folklorem w muzyce klasycznej. Jazz znalazł w polskiej muzyce ludowej owocne źródło inspiracji. Z jednej strony, po raz kolejny „odkrył” i ukazał jej potencjał w całości nowej, jazzowej formule stylistycznej, z drugiej sam, już jako „jazz nowoczesny”, poprzez sięgnięcie do lokalnej specyfiki w zakresie rozwiązań skalowych, harmonicznym, rytmicznym czy fakturalnym zyskał indywidualny charakter. Miało tu zatem miejsce swoiste sprzężenie zwrotne — jazz wskazując na folklor, zarazem sam zyskał dzięki niemu wyrazisty, polski rys. Był to jeden ze sposobów tworzenia polskiego języka jazzu, budowania jego narodowej odrębności w ramach jazzowego uniwersum. Na gruncie jazzu ujawniło się nowe podejście do muzycznego folkloru. Jazz był jedną z dróg artystycznego doń podejścia, przywracania mu artystycznej podmiotowości. Jazz pokazał, iż ludowy materiał wciąż może być atrakcyjny, że stanowić może (na gruncie polskim, ale też w wymiarze identyfikacji polskiego jazzu na szerokim forum) wyróżnik i znak specyfiki polskiego jazzu, ważny składnik jego idiomu.

Postrzeganie folkloru muzycznego jako nosiciela treści narodowych, uważanie go za źródło polskości utrzymywało się w polskiej kulturze muzycznej już od końca wieku XVIII. W orbicie takich przekonań lokowała się — w niezmiernie zróżnicowanych konwencjach — inspirowana muzyką ludową twórczość Michała Kleofasa Ogińskiego, Jana Stefaniego, Karola Kurpińskiego, Fryderyka

¹⁴ Ibidem, s. 116.

¹⁵ Ibidem, s. 541.

Chopina czy Stanisława Moniuszki. Już wówczas pojawiły się odmienne sposoby odwoływania się do folkloru: od prostego cytowania do „ideowego” uchwycenia ludowego idiomu. W przypadku czerpania z folkloru przez jazz można mówić nawet o pewnym ukierunkowaniu: od korzystania z repertuaru powszechnego i stylizowanego do sięgania po folklor *in crudo*, do jego autentycznej formuły, do wybranych regionów i twórczości wybitnych muzyków ludowych. Pozwoliło to na bardziej szczegółowe wniknięcie w naturę polskiego folkloru i wykorzystanie go w bardziej subtelnych i wyrafinowanych ujęciach. Poprzez jazz polski folklor ukazał swą uniwersalność, potencjał materiałowy i przydatność improwizacyjną. Jazz na nowo podniósł folklor do rangi ważnego elementu kultury muzycznej i stałego źródła inwencji jako istotnego czynnika określającego polski wariant jazzu.

2. Osobne miejsce w tworzeniu polskiego idiomu jazzowego zajmuje sięganie do twórczości Chopina. Zakres, trwałość na przestrzeni wielu dziesięcioleci, charakter ujęć, stopień ich wyrafinowania oraz kształt formuły artystycznej tego nurtu pozwalają mówić tu już nie tyle o zjawisku, ile o procesie konsekwentnego wrastania idiomu Chopinowskiego w idiom jazzowy, o budowaniu polskiego „Chopin-jazzu”. Kulminacja tego procesu miała miejsce w latach dziewięćdziesiątych, gdy swe dokonania utrwalili na płytach m.in.: Andrzej Jagodziński (*Chopin*, 1993; *Live At Philharmonic Hall*, 1995; *Chopin Once More*, 1999), Leszek Możdżer (*Chopin — Impressions*, 1994; *Chopin Demain — Impressions*, 1999), Lora Szafran (*Tylko Chopin*, 1994), Krzysztof Herdzin (*Krzysztof Herdzin Chopin*, 1995), Leszek Kułakowski (*Chopin And Other Songs*, 1994) oraz — niejako domykając ten okres — Adam Makowicz (*Reflections On Chopin*, 2000), Kuba Stankiewicz i Inga Lewandowska (*Chopin Songbook*, 2003), wreszcie Możdżer i Makowicz (*Makowicz vs. Możdżer at the Carnegie Hall*, 2004). Ta dekada realnego i spektakularnego „odkrycia” Chopina przyniosła owocną i — jak się wydaje — trwałą już obecność chopinowskich inspiracji w polskim jazzie.

Twórczość Chopina stała się atrakcyjna dla jazzu głównie z uwagi na stopień jej wyrafinowania i subtelność w zakresie rozwiązań melodycznych, rytmicznych, fakturalnych czy zwłaszcza harmonicznym (swą niuansowością i strukturą bliskich harmonii jazzowej). Nie bez znaczenia był tu także swoisty potencjał muzyki Chopina, jakby sugestia do jej rozwijania w trybie improwizowanych „komentarzy”. Mimo istniejącej w samym środowisku jazzowym polaryzacji w podejściu do Chopinowskich inspiracji (polaryzacji rozpiętej w przestrzeni kryteriów estetyczno-ideowych, stylistycznych, formalno-konstrukcyjnych czy aranżacyjnych), bogactwo proponowanych rozwiązań i postaw stanowi już swego rodzaju gwarancję artystycznego powodzenia tego nurtu¹⁶.

¹⁶ Por. T. S z a c h o w s k i: *Chopin goes jazz!* „Jazz Forum” 2010, nr 3, s. 41—46.

Polski jazz, sięgając do polskiej muzyki ludowej i twórczości Chopina, w sposób szczególny określa swą pozycję w muzyce polskiej i polskiej kulturze muzycznej. Wykorzystując rozmaite elementy obu obszarów, nabiera cech swoistych i oryginalnych, skupionych wokół kategorii polskości. Z uwagi na lokalność inspiracji cechy te pozostaną niepowtarzalne i zawsze będą jednoznacznym *signum* kulturowej identyfikacji oraz przynależności polskiego jazzu. Dzięki odwołaniom do polskiego folkloru i Chopina jazz wyłonił się jako obszar zorientowany na polską tradycję muzyczną, który na podstawie własnej, jazzowej stylistyki może wpisywać się w sensu *largo* polski idiom muzyczny. Jazz stał się tym samym jednym z pól, na których ów idiom jest budowany i definiowany.

Wydaje się, iż u genezy zainteresowań muzyków jazzowych zarówno polskim folklorem muzycznym, jak i muzyką Chopina lokują się dwa czynniki. Pierwszym jest, deklarowany *explicite* w wielu wypowiedziach tych muzyków, autentyczny patriotyzm i emocjonalny związek z polskością i jej tradycjami¹⁷. Drugim — przekonanie o artystycznej wartości (i jazzowej „przydatności”) muzycznych elementów owej tradycji: polskiej muzyki ludowej i twórczości Chopina. Wobec takich uwarunkowań niemal naturalnym było twórcze odniesienie się na gruncie jazzu do tych najbardziej wyrazistych, symbolicznych obszarów muzyki polskiej. Obecność jazzu w kulturze polskiej przyniosła ich (jazzową) reinterpretację, ukazała je w palecie indywidualnych ujęć, ujawniła ich siłę i uniwersalność (zarówno z perspektywy historycznej, jak i stylistycznej), dała wyraz polskości ukazanej w materii jazzu.

* * *

Przywołane wyżej tradycje: autonomicznego pojmowania muzyki, improwizacji jako elementu sztuki muzycznej oraz sięgania do rozmaitych obszarów muzyki jako źródeł inspiracji są trwale wpisane w zachodnią kulturę muzyczną. Charakter ich obecności w tej kulturze ulegał w perspektywie dziejowej zmianom, od znaczenia pierwszoplanowego, fundującego istnienie danego nurtu muzyki, po stan, gdy poszczególne tradycje ulegały marginalizacji.

We współczesnej polskiej kulturze muzycznej miejsce tych tradycji jest zróżnicowane. W postrzeganiu muzyki dominantę stanowią ujęcia heteronomiczne, muzyka (często wbrew jej samej, w trybie naiwnych semantyzacji) kojarzona jest z pozamuzycznymi odniesieniami. Improwizacja jako ważny element muzyki, składnik praktyki wykonawczej i edukacyjnej ma znaczenie bardzo ograniczone, jedynie w pewnych obszarach jest eksponowana. Muzyka ludowa niezmiennie stanowi materiał do wykorzystania w rozmaitych ujęciach,

¹⁷ Czy może to wynikać ze swoistej „emigracji stylistycznej” muzyków jazzowych, poruszających się muzycznie w obcej (w stosunku do polskiej tradycji) rzeczywistości stylistycznej i stąd z pozycji „stylistycznych emigrantów” inaczej (także bardziej emocjonalnie) postrzegających istotę i wartość muzyki polskiej?

silny jest tu zwłaszcza nurt folkowy. Transformowanie muzyki Chopina na inne konwencje stylistyczne nie znajduje (poza jazzem) szerszego zainteresowania.

Będąc aktywnym składnikiem życia muzycznego, jazz nie pozostaje zamknięty i obojętny na przemiany i dynamikę, jakie charakteryzują współczesną twórczość muzyczną. Wchodząc w relacje z wymienionymi (i innymi) tradycjami, wnosi też własny wkład do ogólnego obrazu muzyki i kultury muzycznej. Wkład ten jest zróżnicowany: w części ma wymiar jedynie potencjalny (przywołanie autonomicznego statusu muzyki), w części pragmatyczny (szersze zwrócenie uwagi na improwizację w muzyce), w części artystyczny (twórcze propozycje oparte na muzyce ludowej i odwołaniach chopinowskich) i ostatecznie kulturowy (wpisywanie się w budowanie idiomu muzyki polskiej w jego jazzowej orientacji). Te płynące z jazzu sugestie i dokonania w istotny sposób mogą wzbogacić odnośne obszary. Jazz jawi się tu jako źródło istotnych, wielokierunkowo zorientowanych impulsów utrwalających jego niezwykle silną pozycję w polskiej kulturze muzycznej.

Rafał Ciesielski

About Benefits of Jazz Music in Polish Culture

S u m m a r y

In Polish music culture, jazz has been a long-lasting phenomenon, having its defined place in it, its ways and forms of activity, and strong position, as well as considerable artistic achievements. As such, jazz may be an important source of inspiration and mark its presence in various spheres of culture.

In the present article three such spheres have been discussed. One of them is the sphere of understanding music. In the light of heteronomous option dominating in contemporary culture and in the context of reading past, present and future music compositions, restitution of aesthetic-musical category of autonomy would be desirable. Since activities consolidating heteronomous option and ignoring autonomic one dominate in mass culture and general education, the role of jazz may be significant. For this is the music which, having utilitarian origins and becoming an artistic creation, has established and retained the status of autonomic art form.

Another sphere leads one towards performative perspective. The basic element of jazz — improvisation — could be used here. Absence of this element in music education, in each case, closes access to certain areas of individual activity, artistic research and development of the musician. Today, improvisation seems impossible to be retained as a systemic feature of music education. The requirements with regard to musical performance are constantly being expanded. They cannot be limited to narrow technical-interpretative competences, but they should comprise elements that facilitate the development of a creative and conscious artist. Improvisation in music education is applied at four levels: 1. connected with the characteristics of the musician himself/herself perceived as a creative individual, together with the factors that shape his/her artistic personality and individual condition, 2. referring to the performance of Early Music, 3. referring to the performance of folk music and 4. referring to the performance of contemporary music.

Jazz, in turn, may become one of the fields establishing the idiom of Polish music. Here, only two of its aspects, already visible in Polish jazz, can be indicated: the use of Polish folk music and inspirations with the music of Fryderyk Chopin. Polish jazz, reaching back to Polish folk music and Chopin's compositions, defines its position in Polish music culture in a specific way. Using various elements from both fields, it acquires characteristic and original features that concentrate on the category of Polishness. Regarding locality of these inspirations, the above-mentioned features will always remain unique, unambiguous *signum* of cultural identification and affinity to Polish jazz. Owing to references to Chopin and Polish folk music, jazz has emerged as a field oriented towards Polish musical tradition which, basing on its own jazz stylistics, may be inscribed in Polish musical idiom *sensu largo*.

Key words: Polish jazz, understanding music, improvisation, music education, Polish musical idiom

Rafał Ciesielski

Sur les bénéfices découlant de la présence du jazz dans la musique polonaise

R é s u m é

Dans la culture musicale polonaise, le jazz est un phénomène établi depuis longtemps, il possède sa place, des moyens et des formes d'activité ; il a une forte position et des succès artistiques considérables. Le jazz peut être une source d'inspiration importante, il peut également marquer sa présence dans de différents champs de la culture.

Dans l'article l'auteur démontre trois de ces champs. Le premier est l'espace de réception de la musique. Envers l'option hétéronomique, dominante dans la culture, dans le contexte de l'interprétation des oeuvres passées, modernes et futures, il serait souhaitable de restaurer la catégorie d'autonomie dans le domaine d'esthétique de la musique. Face aux mouvements sur le champ de la culture de masse, qui renforcent considérablement l'option hétéronomique et ignorent en même temps l'option autonome, dans le cadre de l'éducation universelle, le rôle du jazz peut être important. C'est une musique qui, en sortant de ses racines utilitaires et en devenant une production artistique, a créé et garde son statut d'art autonome.

L'auteur se tourne ensuite vers la perspective d'interprétation. Ici on peut exploiter l'élément crucial du jazz, à savoir l'improvisation. L'absence de cet élément dans la formation musicale dans chaque cas ferme certains domaines de créativité individuelle, de recherches créatives et de développement du musicien. Elle semble impossible à maintenir aujourd'hui comme élément du système éducatif musical. Les exigences de l'exécution musicale s'élargissent sans cesse. Elles ne peuvent pas se limiter aux compétences étroites de technique et d'interprétation, mais doivent comprendre des éléments composant la silhouette de l'artiste ouvert, créatif et conscient. L'utilité de l'improvisation dans la formation musicale se réalise sur les quatre niveaux : 1. lié à la silhouette du musicien, vu comme une individualité créatrice, avec des facteurs créant sa personnalité artistique et sa condition individuelle, 2. se référant à l'exécution de la musique ancienne, 3. se référant à l'exécution de la musique folklorique, et enfin 4. se référant à l'exécution de la musique moderne.

Quant à jazz, il peut devenir un des champs importants de créer l'idiome de la musique polonaise. Ici on peut démontrer ses deux aspects, fortement présents dans le jazz polonais : utilisation du folklore musical polonais et inspirations de Chopin. Le jazz polonais, qui se réfère à la musique folklorique et à l'oeuvre de Chopin, détermine de manière particulière sa position au sein de la musique polonaise et de la culture musicale polonaise. En profitant des éléments divers

de ces deux champs, le jazz prend des caractéristiques spécifiques et originaux, concentrés sur la catégorie de polonité. Compte tenu de la localité d'inspiration, ces caractéristiques resteront uniques et seront toujours un *signum* univoque de l'identification culturelle et de l'appartenance du jazz polonais. Grâce aux références au folklore polonais et à Chopin, le jazz émerge comme un espace orienté vers la tradition musicale polonaise, qui, en basant sur sa propre stylistique de jazz, peut s'inscrire largement dans l'idiome musical polonais.

Mots-clés : jazz polonais, réception de la musique, improvisation, formation musicale, idiome de la musique polonaise