

Folklor muzyczny w polskim jazzie – idea, realizacje, funkcje

Rafał Ciesielski

Uniwersytet Jagielloński

Instytut Muzykologii

ORCID: 0000-0001-7420-9649

Odwoływanie się przez inne rodzaje muzyki do muzyki ludowej jako źródła inspiracji ma bogatą tradycję. Było i jest ono nie tylko formą sięgania do atrakcyjnego repertuaru, a zatem rezultatem fascynacji samym tylko materiałem muzycznym, ale także – i może przede wszystkim – pozostaje gestem jednoznacznej identyfikacji etnicznej czy narodowej, środkiem wskazania na przynależność do określonej kultury. Oba rozwiązania pozostają aktualne, choć z perspektywy dziejów muzyki klasycznej można by mówić o tendencji do coraz częstszego podejmowania stylizacji materiału ludowego z założeniem jego nie tylko muzycznego (źródłowego), ale kulturowego odczytania i wykorzystania. W takiej formule sięganie do materiału ludowego postrzegane było w kulturze europejskiej, zwłaszcza od końca wieku XVIII i przez cały wiek XIX, gdy w wielu krajach zaczynała kształtować się świadomość narodowa, a odniesienia do własnej tradycji stanowiły w tym procesie zasadniczy składnik. Motywy ludowe w muzyce artystycznej obecne były w każdej kulturze, w której muzyka ta była jeszcze uchwytna, zwłaszcza w żywej tradycji. Jako taka stanowiła ona niewyczerpane źródło inspiracji – zarówno w twórczości wielu kompozytorów, jak i w poszczególnych nurtach narodowych oparte na materiale ludowym dzieła zajmowały poczesne miejsce. Obecność folkloru w muzyce artystycznej definiowała jej etniczną bądź narodową tożsamość.

Bardzo zróżnicowane były i pozostają sposoby wykorzystywania materiału ludowego: od cytowania melodii po korzystanie z elementów charakterystycznych dla danej tradycji. Rozwiązania te rozszczepiały się ponadto wraz z uwzględnieniem zróżnicowania regionalnego muzyki. Równie szeroki był wachlarz ujęć formalnych i gatunkowych: od pieśni i miniatur instrumentalnych po uwertury, poematy symfoniczne, symfonie i opery. Obszerność powstałej w tej orientacji twórczości z jednej strony świadczy o znacznym i trwałym zainteresowaniu kompozytorów materiałem ludowym, z drugiej – ukazuje wypracowanie na tym gruncie niezmiernie wielu rozwiązań jego transformacji do przestrzeni muzyki artystycznej.

Wprowadzenie jednego rodzaju muzyki do innego tworzy relację *muzyki w muzyce*. Ma ona charakter uniwersalny i obejmuje na przykład odwołania do muzyki dawnej, sięganie po obce tradycje etniczne i narodowe, przywoływanie indywidualnych idiomów kompozytorskich czy wszelkie formy stylizacji. Relacja ta ma zatem charakter otwarty, będąc polem swoistych dialogów, jakie sama z sobą – w swym niezmiernym zróżnicowaniu – prowadzi muzyka.

Zarówno idea, jak i utrwalony w rozmaitych ujęciach stylistyczno-formalnych tryb spożytkowywania materiału ludowego obecne są także na gruncie polskiej muzyki jazzowej. Celem artykułu jest przedstawienie tego zjawiska w kontekście potencjalnego konstruowania kategorii „polskiego jazzu”. Muzyka jazzowa – będąc zjawiskiem zapożyczonym z kultury amerykańskiej i w swym zasadniczym wymiarze podążając za koncepcjami jazzu amerykańskiego – na gruncie polskim przez dziesięciolecia kształtowała zarazem specyfikę własną. Składały się na nią zróżnicowane co do natury i zakresu elementy oraz cechy, których źródła wywodzone były z rozmaitych związków jazzu z polską kulturą, w tym z polską muzyką. Czy wobec tego (wciąż trwającego) procesu mówić można o powstawaniu kategorii „polskiego jazzu” jako względnie samodzielnego rodzaju w ramach jazzowego uniwersum? Czy – uwzględniając idiomy jazzowych indywidualności – można przyjąć istnienie tu kategorii nadrzędnej, kierującej ku wyznaczaniu w polskiej muzyce jazzowej odrębnej, narodowo określonej tożsamości?

Zagadnienie to rozpatrywać można przynajmniej z czterech zasadniczych perspektyw: teoretycznej, artystycznej, krytyczno-muzycznej oraz historyczno-społecznej. Perspektywa pierwsza tyczyłaby się określenia możliwości i warunków wymaganych do ukonstytuowania się kategorii każdego – poza amerykańskim – jazzu narodowego (w tym polskiego). Druga odnosiłaby się do analitycznego podejścia do muzyki jazzowej pod kątem uchwycenia jej specyficznych (narodowych, polskich) cech. Trzecia

sięgałyby do podejmowania kwestii polskiego jazzu w towarzyszących twórczości jazzowej opiniach wyrażanych na gruncie krytyki muzycznej, a później krytyki jazzowej. Czwarta odwoływałaby się do kontekstu historyczno-społecznego jako wyznaczającego specyficzne dzieje i status jazzu w polskiej kulturze.

W niniejszym artykule podjęte zostanie jedynie zagadnienie odwołań w jazzie do polskiego folkloru muzycznego, co stanowi element perspektywy artystycznej, na którą składają się ponadto: zagadnienie odniesień do różnorodnych tradycji muzyki polskiej i kwestia zasadnicza – istnienia idiomu „polskiego jazzu”.

W naturalny sposób w jazzie – poszukując inspiracji – sięga się po sprawdzone, a zarazem jednoznaczne i czytelne rozwiązania. Wykorzystywanie repertuaru ludowego zdawało się być działaniem z perspektywy jazzu optymalnym: było poszukiwaniem nowego materiału do standardowej formuły improwizacji. Forma melodii ludowych pozwalała traktować je jako fundament przekształceń w konwencji ornamentowania i temat dla kolejnych jazzowych chorusów. Równie istotna była bliskość pewnych elementów muzyki ludowej i jazzowej. Wspólnym dla obu polem pozystawały tu pokrewieństwa skalowe, improwizacyjność i wariantowość oraz otwartość na nacechowanie muzyki indywidualnością wykonawcy. Przywołując ideę *muzyki w muzyce* i traktując jazz jako folklor, można mówić tu o konstrukcji *folkloru w folklorze*.

Odwoływanie się w polskim jazzie do rodzimej tradycji muzycznej miało miejsce już niemal u początków pojawienia się w naszym kraju jazzu (jego elementów)¹. Jedno z pierwszych tego typu działań, z roku 1922, dotyczyło sięgnięcia po muzykę Fryderyka Chopina, czego świadectwo – znaczone ostrą reakcją sprzeciwu – przyniosła ówczesna prasa². Na okres dwudziestolecia międzywojennego z dużym prawdopodobieństwem datować można także początki obecności w jazzie rodzimego folkloru muzycznego. Jako rodzaj ukłonu w stronę publiczności potraktować można wykorzystanie „ludowej piosenki polskiej” przez duo fortepianowe *Wiener-Doucet* podczas jego koncertów w Polsce w roku 1929. Ważniejszy jednak był tu wyrażony z tej okazji komentarz Karola Stromengera, który pisał, iż:

■ 1 Kwestia początków jazzu w Polsce – w zakresie świadectw pisanych – jest uwarunkowana terminologicznie (co w latach 20. i 30. XX w. miano na myśli i co rozumiano pod pojęciem „jazz”) oraz faktem inkrustowania wybranych elementów jazzu w konwencję muzyki rozrywkowej i złożonego procesu kształtowania się *stricte* jazzowych stylizacji, por. R. Ciesielski, *Polska krytyka jazzowa XX wieku. Zagadnienia i postawy*, Zielona Góra 2017, s. 55–62.

2 *Profanacja sztuki. Przeróbki Chopina przez Jazz-bandę*, „Rytm” 1922, nr 1, s. 6.

tu może otwierają się widoki nowej stylizacji. Nie szukać tu znaczenia głębszego, ani symbolu. Oczywiście ludowość związana z pojęciem sukmany chłopskiej, wycinanki i parzenicy straci swój charakter, kiedy wda się w rytm jazzowy. Ale nie należy tu szukać „kwestii”, ani od razu płakać nad „zanikiem” [...], tu nie chodzi o spaczenie charakteru ludowego tych pieśni, ale właśnie o podkreślenie go nowymi środkami [...]. „Miała Babuleńka” w guście Revellersów [...] – to w każdym razie pomysł godny uwagi³.

Autor pisał o „pożyczkach” materiału z innych rodzajów muzyki jako o zjawisku typowym dla jazzu⁴. Była to zatem praktyka zwyczajna i otwarta na wszelkie źródła. Przypuszczać można, iż tego rodzaju zabiegi nieobce były także ówczesnym polskim zespołom korzystającym z elementów jazzowej stylistyki (bo jeszcze nie jazzowym). Jazz silnie kojarzono wówczas z muzycznym humorem⁵, a samo odwoływanie się do rodzimego folkloru w kontraście do konwencji dixielandowej czy swingowej mogło nabierać takiego właśnie charakteru. Nagrania zespołu Zygmunta Wicharego z przełomu lat 50. i 60. XX wieku⁶ pozwalają traktować muzykę ludową jako jedynie źródło atrakcyjnych tematów przywoływanych w celu zaskoczenia słuchacza, wywołania uśmiechu z faktu „zderzenia” i „odległości” jazzowej stylistyki oraz motywu ludowego, z połączenia tak odmiennych muzycznie i kulturowo składowych, z „oswajania” czy swoistego „udomawiania” jazzu. Spotkanie obu stylistyk, w pewnym sensie charakter ich wzajemnego dziwienia się sobie, wykazywało znamiona – ze świadomością niezbędnego dystansu – eksperymentu czy nawet artystycznej prowokacji.

W latach 1949–1955 kontekst dla związków jazzu i muzyki ludowej stanowiła sytuacja w oficjalnie projektowanej kulturze młodzieżowej, gdy forsowano repertuar folklorystyczny (zarówno w odniesieniu do praktyki tanecznej, jak i w ogólnym organizowaniu zespołów pieśni i tańca). Dla tych działań jazz stanowił wówczas realną alternatywę, a zarazem – w związku z jego piętnowaniem przez władze – był jednoznacznym gestem o wymowie społecznej i ideologiczno-politycznej. Tworzyło to między jazzem a muzyką ludową pewne napięcie: w większym stopniu relację

■ 3 K.S. [K. Stromenger], *Muzyka do „Moralności Pani Dulskiej” – Polski jazz?*, „Tygodnik Ilustrowany” 1930, nr 15, s. 288.

4 K. Stromenger, *Plagiaty muzyczne*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1930, nr 2, s. 2.

5 Por. R. Ciesielski, *Polska krytyka jazzowa...*, s. 112–113.

6 Pojawiły się tu takie utwory, jak m.in. *Miała baba koguta, Trojak, Pije Kuba czy Góralu, czy ci nie żal*.

opozycyjności i alternatywności niż artystycznego porozumienia czy dialogu. Pod koniec lat 50. głos wsparcia dla nawiązywania przez jazz do polskiego folkloru muzycznego przyszedł ze strony zgola nieoczekiwanej. Rozwiązanie takie podczas wizyty w Polsce w czerwcu 1959 roku zasugerował polskim jazzmanom Willis Conover. Mimo wyrażanej wobec tej sugestii (głoszonej wszak przez niezmiernie autorytatywną postać) rezerwy polskiego środowiska jazzowego, mogła ona być swoistym katalizatorem wielu odwołujących się do folkloru poczynań. Przywołanie niektórych z tych kompozycji pokazuje konsekwencję tego typu zainteresowań: Andrzej Wróblewski, *Bandoska in blue* (1959), Zbigniew Namysłowski, *Piątawka* (1963), Andrzej Trzaskowski, *Wariacja jazzowa na temat „Chmie-la”* (1965), Z. Namysłowski, *Siódemawka* (1965), A. Trzaskowski, *Ej, tam u boru* (1966)...

Już w początkach nawiązań do folkloru traktowano go nie tylko jako rezerwar tematów, ale obszar obecności pewnych cech polskiej muzyki ludowej, elementów mogących na poziomie niejako materiałowym stanowić potencjalną podstawę kształtowania jazzu o specyficznie polskich walorach. Przełamywano więc parzystość jazzowego metrum, asymilując podziały nieparzyste, korzystano z rozwiązań skalowych, stosowano charakterystyczne dla folkloru zwroty motywiczne i układy fakturalne, przekształcano utrwalone w jazzie konstrukcje formalne i harmoniczne.

Na lata 70. przypadało coraz szersze zainteresowanie muzyków jazzowych polskim folklorem. Orędownikiem tej orientacji był wtedy przede wszystkim Zbigniew Namysłowski. Ukazują się wówczas jego płyty – *Winobranie* (1973) i *Kuyaviak Goes Funky* (1975). Odtąd obserwować można utrwalanie się związków jazzu z folklorem, który staje się obszarem niezwykle atrakcyjnym, przy tym takim, wobec którego nie tylko można, ale warto zająć stanowisko. W latach 90. można już mówić o pełnym zakorzenieniu się w jazzie czerpania z rodzimego folkloru muzycznego. W sposób realny staje się on jedną ze składowych budowania specyfiki polskiego jazzu, w znacznym stopniu określającą jego formułę stylistyczną. I znowu – potwierdzeniem tego może być przywołanie choćby wyboru powstałych wówczas płyt i kompozycji: *Silesian Schetches* (1996) Jerzego Miliana, *Zbigniew Namysłowski Quartet and Zakopane Highlanders Band* (1995), *Cy to blues cy to nie blues* (1997) Zbigniewa Namysłowskiego, *Leszek Kułakowski and Kaszubi* (1996) Leszka Kułakowskiego, *Krakus, Mazurek czy Walcoberek* Michała Urbaniaka, *To i hola* (1999) Grażyny Auguścik i Urszuli Dudziak, a także *East End Wind* (1998) i *Bassfiddle alla polacca* (1999) Witolda Szczurka.

Nurt jazzu inspirowanego polskim folklorem obecny jest nadal w twórczości wielu muzyków. Wydaje się przy tym, iż poszerza się on, i to w dwóch wymiarach: w sięganiu po folklor przez wciąż nowych twórców oraz w eksplorowaniu dotąd nieobecnych lub słabo reprezentowanych w jazzie regionów Polski⁷. Z nowszych ujęć tego nurtu wymienić trzeba między innymi płyty: *The Polish Folk Explosion* (2002) i *Home* (2007) Witolda Szczurka, *Muzyka polska* (2011) tria Andrzeja Jagodzińskiego, *Mazurki* (2012) Andrzeja Dutkiewicza, *Melodie wielkopolskie na kwartet jazzowy* (2012) Katarzyny Strońskiej-Sierant czy *Hope* (2014) Włodzimierza Nahornego.

Trwająca od ponad półwiecza obecność elementów polskiej muzyki ludowej w jazzie pozwala twierdzić, iż folklor stał się obszarem, z którym polski jazz wszedł w stabilną, szczerą, wnikliwą i satysfakcjonującą artystycznie relację. Muzycy jazzowi doceniają potencjał inspiracji ludowych i osiągane w oparciu o te źródła rezultaty artystyczne. Folklor nie jest przez nich traktowany epizodycznie, częste są powroty do tego materiału, który dla wielu stanowi ważny składnik ich indywidualnych artystycznych poszukiwań.

Pewna naturalność w sięganiu przez jazz do folkloru wynika nie tylko z perspektywy ideowej – zamiaru zaakcentowania polskiego charakteru czy potrzeby indywidualnej identyfikacji etnicznej. Opiera się ona na pokrewieństwie formuły obu rodzajów muzyki, na szeregu wspólnych im cech i elementów strukturalnych.

W nurcie zorientowanego na folklor jazzu, jako składnik „ludowo-jazzowego” dialogu, istotną rolę odgrywa właściwa obu obszarom prymarność wykonywania muzyki w czasie rzeczywistym (jako cecha przekazu oralnego). W tradycji ludowej warunki takie zapewniało osadzenie muzyki między innymi w obrzędowości, w ramach której wykonywany był odnośny repertuar. W muzyce jazzowej sytuację taką tworzą praktyka koncertowa i formuła *jam sessions*. W obu tradycjach wykonywanie muzyki „tu i teraz” jest optymalnym sposobem jej zaistnienia. Z tej perspektywy jako wtórne uznać można zarówno wykonania muzyki ludowej w rozmaitych sytuacjach okolicznościowych czy koncertowych (folklorystycznych), jak i rejestracje fonograficzne koncertów jazzowych, będące w istocie jedynie dokumentacyjnym zapisem danego, jednostkowego wydarzenia.

■ 7 Wgląd w terytorialny rozkład tego nurtu daje Zofia Komuszyna, por. Z. Komuszyna, *Geografia jazzu inspirowanego polską muzyką ludową*, [w:] *Jazz w kulturze polskiej*, t. 1, red. R. Ciesielski, Zielona Góra 2014, s. 113–122.

Z właściwego praktyce ludowej i jazzowej wykonywania muzyki „na żywo” wynika w obu przypadkach ich charakter jako twórców jednostkowych i niepowtarzalnych, uwzględniających wszelkie elementy będące rezultatem konkretnych okoliczności wykonania. Jest to płaszczyzna otwarta w pierwszym rzędzie na indywidualne podejście muzyków, każdorazowo konfrontowane z repertuarem usankcjonowanym przez tradycję (w muzyce ludowej) lub mającą postać standardu (w jazzie). Stąd ukształtowana i silnie oddziałująca w obu rodzajach muzyki postać wykonawcy: znawcy repertuaru i jego kreatywnego interpretatora (w tym także lidera, prymisty). Znaczną zbieżność wymiaru „ontologicznego” oraz praktyki wykonawczej tworzą przestrzeń dla potencjalnego „ludowo-jazzowego” dialogu.

Kolejną jego płaszczyzną jest improwizacja, rozumiana w sensie *largo* jako włączenie przez wykonawcę pierwiastka całkowicie własnego, gest indywidualnej, niepowtarzalnej ekspresji, pozostający w różnych relacjach do repertuaru ludowego bądź jazzowego standardu. Tworzenie muzyki w tej przestrzeni opiera się na różnych formach i określane może być jako: ornamentowanie, wariantowość (wariacyjność), improwizacyjność czy – w wąskim już sensie – improwizacja, która w zróżnicowanym zakresie i formule obecna jest w jazzie i w muzyce ludowej (analiza tego pozostaje poza zakresem niniejszego szkicu). Istotny jest fakt, iż w obu rodzajach muzyki ma ona swe miejsce, co tworzy rodzaj analogii w podejściu do materiału muzycznego i wpływa na charakter narracji. Na istniejące tu pokrewieństwo wskazują sami muzycy. Katarzyna Stroińska-Sierant pisała, iż „potencjał wariantowości ludowej równoznaczny jest potencjałowi improwizacji jazzowej”⁸. Analogie między obszarami muzycznej ludowości a jazzem obejmują ponadto uwarunkowania wykonania wynikające z interakcji z muzykami zespołu (kapeli), z odbiorcami (wykonawcami nieprofesjonalnymi) czy z kontekstu sytuacyjnego.

Elementem formalnym określającym zasadnicze ramy utworu pozostaje temat rozumiany jako melodia czy przyśpiewka (w muzyce ludowej) bądź standard (w jazzie). Wyrazisty na ogół kształt formalno-melodyczno-harmoniczny tematu pozwala traktować go jako nośny materiał dla rozmaitych przekształceń. Jego formotwórcza rola dla narracji muzycznej jest nie do przecenienia. Sięganie przez jazz do melodii ludowych jako struktur tematycznych stanowiących podstawę improwizacji (w funkcji standardu) jest najbardziej zasadniczym i najczęstszym sposobem odwoływania się do ludowości. Można tu mówić o cytowaniu melodii (co samo

■ 8 K. Stroińska-Sierant, *Rodzimy folklor jako źródło inspiracji w polskiej muzyce jazzowej*, [w:] *De Musica. Verba Collectanea*, red. U. Kozłowska, Konin 2014, s. 147.

w sobie ma znamiona swoistej artystycznej opozycji do stylistyki standardów jazzowych).

Odwołania do folkloru mogą dotyczyć się ponadto korzystania z jego wybranych cech skalowych, formuł motywicznych, rozwiązań fakturalnych, rytmicznych, harmoniczych, instrumentacyjnych, kolorystycznych itd. i ich integralnego wpisywania w jazzową tkankę, wreszcie – konstruowania narracji opierającej się na incydentalnym wprowadzaniu przywołanych elementów, ale pozwalających na przywołanie ogólnego klimatu polskiej muzyki ludowej. W wymiarze repertuarowym granice ujęć wyznacza tu z jednej strony sięganie do stylizowanego, powszechnego i mającego znamiona „ludowych wizytówek” repertuaru zespołów „Mazowsze” (*Ej, przeleciał ptaszek*) czy „Śląsk” (*Ondraszek, Starzyk*), z drugiej – odkrywanie folkloru w jego regionalnym zróżnicowaniu i odrębności oraz korzystanie z jego postaci *in crudo*. Jest to wyrazem coraz wnikliwszego poznawania i doceniania rodzimego folkloru jako źródła inspiracji, a zarazem świadectwem uwzględnienia rozwiązań bliższych naturze i duchowi muzyki ludowej.

Dla fenomenu jazzu znaczonego polskim folklorem muzycznym, a być może także dla faktu jego powstania, trwałości i artystycznej kondycji istotne jest, iż funkcjonuje on w szczególnej sytuacji istnienia wciąż żywej praktyki w zakresie polskiego folkloru muzycznego, który pozostaje wówczas w bezpośredniej dostępności i w wiarygodnej postaci. Stąd sięganie po ludowy repertuar traktować można jako naturalny gest „komunikacji artystycznej”, swoistej intertekstualności, realizowanej także w formule realnych konfrontacji (jak choćby w inicjatywach wspólnych występów Zbigniewa Namysłowskiego z góralami czy Leszka Kułakowskiego z Kaszubami). Zarazem działania takie – ukazując czytelne, bo odwołujące się do wciąż jakoś obecnego w doświadczeniu słuchaczy ludowego idiomu i możliwości jego uchwycenia⁹ – kierują słuchacza ku narodowej identyfikacji samego jazzu.

W odniesieniu do sposobu korzystania z folkloru można mówić o dwóch trybach: inspiracjach bezpośrednich, gdy jazz wprost sięga do materiału ludowego, i pośrednich, kiedy motywy ludowe są w jazzie za pośredniczone poprzez inną muzykę, w szczególności przez twórczość kompozytorską. Tak jest, gdy w nurcie dokonań jazzowych znajdujemy

■ 9 W oparciu np. o rozpoznawanie muzyki Podhala czy utworów z ludowego repertuaru ogólnopolskiego bądź podświadome odczuwanie i identyfikowanie charakteru polskiego folkloru muzycznego. Znany repertuar ludowy może stanowić medium komunikacji z publicznością, a przedstawiony w nowej (jazzowej) formule artystycznej może również *per se* być przedmiotem jej estetycznego zainteresowania.

nawiązania do *Albumu tatrzańskiego* Ignacego Jana Paderewskiego, *Pieśni kurpiowskich* Karola Szymanowskiego, mazurków Chopina, pieśni Feliksa Nowowiejskiego, Witolda Lutosławskiego czy Stanisława Moniuszki.

Ujmując inspiracje rodzimym folklorem muzycznym w polskim jazzie w perspektywie historycznej, stwierdzić można, iż trwale określają one jego charakter, nadając mu zarazem wyraźny profil etniczny. Nie są to działania jednostkowe – zarówno w odniesieniu do całego środowiska jazzowego, jak i w dokonaniach wielu muzyków stanowią wyrazisty nurt. Sposoby traktowania folkloru rozpięte są między odniesieniami materiałowo-strukturalnymi a budowaniem klimatu kojarzonego z idiomem polskiej muzyki ludowej. Inspiracje folklorem stanowią wyjście poza kanon standardów jazzowych, przydają polskiemu jazzowi oryginalności i świeżości, korzystanie z odmiennego materiału daje mu inny rezultat brzmieniowy i wyrazowy, są istotnym czynnikiem pozwalającym identyfikować go jako „polski jazz” w rozumieniu jazzu narodowego.

Kwestia istnienia tej kategorii, postrzegana przez pryzmat odwoływania się przez polskich muzyków jazzowych do rodzimego folkloru muzycznego, stanowiła trwały motyw rozważań krytyki jazzowej. Od połowy lat 50. XX wieku określeniem „polski jazz” posługiwano się zarówno w trybie potocznym (w znaczeniu jazzu granego w Polsce), jak i z intencją nadania mu – z uwagi na specyficzny charakter – rangi zjawiska odrębnego stylistycznie. Wskazania na folklor były historycznie pierwszym, najczęściej przywoływanym i najbardziej wyrazistym sposobem budowania tej kategorii. Już u początków refleksji krytyki pojawiała się świadomość zaistnienia tu pewnych uproszczeń. Twierdziła zatem krytyka, iż kategorii „polski jazz” nie mogą konstytuować jedynie proste odwołania i użycia polskiego folkloru. Stanisław Sapała uważał, iż nie można naśladować jazzu amerykańskiego, gdyż „każdy musi grać na własny sposób”¹⁰, ale sądził jednocześnie, iż „nie są i nie będą jazzem preparowane pod amerykański styl poleczki czy oberki”¹¹. Zarazem o powstałej wówczas *Bandosce in Blue* Jana Wróblewskiego Adam Sławiński pisał jako o „jednej z pierwszych udanych prób transplantacji polskiego folkloru na teren jazzu”¹².

Na gruncie krytyki jazzowej kwestię statusu folkloru w polskim jazzie podejmowało wielu autorów. Ich zróżnicowane perspektywy poszerzały i pogłębiały pozorną jednoznaczność tej relacji. Bohdan Pilarski inspiracje folklorem widział jako jeden z czynników polaryzujących przestrzeń jazzu.

■ 10 S. Sapała, *Jazz – muzyka naszej epoki*, „Tygodnik Demokratyczny” 1956, nr 51–52.

11 Ibidem.

12 A. Sławiński, *Jazz Jamboree* 59, „Jazz” 1959, nr 10, s. 5.

Twierdził, iż każda kompozycja jazzowa jest zjawiskiem na tyle partykularnym, na ile jest zdeterminowana przez ekspresję indywidualną wykonawcy, przez warunki etniczne, w jakich kształtował się jej zamysł pierwotny, oraz przez ekspresję¹³. W każdym z tych elementów upatrywał odcisk charakteru narodowego. Zarazem wychodził poza folklor, kierując ku „cechom mentalności narodowej”¹⁴, które w poszczególnych krajach w naturalny i spontaniczny sposób przenikają do kompozycji jazzowej. Szerszej ujmował to Mateusz Świącicki, który uważał, iż jazz stał się międzynarodową formą wypowiedzi, czemu towarzyszyło szukanie nowych źródeł inspiracji¹⁵. Autor wskazywał zwłaszcza na muzyków z Europy Wschodniej jako dysponujących „subtelnością i wrażliwością muzyczną wyższego rzędu istniejącą jeszcze w narodach mniej tkniętych cywilizacją”¹⁶. Dostrzegał przy tym zbieżność sposobu podejścia do procesu muzykowania w jazzie i folklorze tych narodów. Ten motyw, odnoszony do sytuacji polskiej, pojawił się już w roku 1956 w kontekście Festiwalu Jazzowego w Sopocie. Tadeusz Prejzner, uznając możliwość istnienia jazzu poza kulturą amerykańską, w narodowych redakcjach, wskazywał na jego szczególną relację do kultury polskiej: „jazz odpowiada nam dlatego, że doszukujemy się w nim pewnych wspólnych cech z naszą muzyką ludową”¹⁷. Jako konsekwencję procesu wrastania jazzu w kulturę narodowe postrzegał relację do miejscowego folkloru A. Wróblewski. Sądził, iż nadszedł moment, w którym jazz, będąc dotąd w wielu kulturach jedynie źródłem inspiracji, teraz zaczyna zwrotnie czerpać z ich tradycji. Jest to możliwe dzięki zdolności jazzu do wchłaniania rozmaitych składników¹⁸. W ten sposób krytyka wyznaczała pole refleksji i zarazem kreśliła podstawy potencjalnego kształtowania się polskiej odmiany jazzu. Wykorzystanie rodzimego folkloru było dla niej najbardziej czytelnym sposobem naznaczenia jazzu lokalną specyfiką. Obecność pierwiastków folkloru nie pozostawiała wątpliwości co do identyfikacji danej muzyki. Sytuację tę krytyka postrzegała jako rezultat przemian zachodzących w jazzie od połowy lat 60. XX wieku, gdy kończył się okres naśladownictwa jazzu amerykańskiego i ujawniała się aktywność „szkół narodowych”, których odrębność w znacznym stopniu

■ 13 B. Pilarski, *Uniwersalizm i partykularyzm jazzu*, „Jazz Forum” 1969, nr 9, s. 16.

14 Ibidem.

15 M. Świącicki, *Radziecki jazz*, „Przyjaźń” 1972, nr 5.

16 Ibidem.

17 T. Prejzner, *O „polskim jazzie”, dwóch obozach i jednej wielkiej rodzinie*, „Jazz” 1956, nr 3, s. 2.

18 A. Wróblewski, *Motyl na bębnie, czyli ten swojski nasz blues*, „Panorama Śląska” 1974, nr 46.

opierała się na odwołaniach i inspiracjach folklorem¹⁹. Wpisywało się to w szersze przekonanie krytyki, iż sensem działalności artystycznej europejskich jazzmanów może być stworzenie odrębnych, odwołujących się do regionalnych tradycji poetyk muzycznych²⁰. Wobec aktywowizowania się w jazzowym uniwersum tendencji do identyfikacji etniczno-narodowej, wspierała ona ten kierunek, dostrzegając tu wręcz szansę polskiego jazzu na wielką światową karierę²¹. Wielokrotnie wskazywała i pozytywnie odnosiła się do rozwiązań korzystających z rodzimych tradycji ludowych, niejednokrotnie uznając je za najbardziej interesujące w ramach poszczególnych programów koncertowych czy dokonań fonograficznych.

Z czasem obszar źródeł „polskiego jazzu” w sposób istotny poszerzył się. Na tyle, że w połowie lat 90., w kontekście dyskusji o jego źródłach i formule, Roman Kowal wyróżniał już dwie prowadzące doń drogi:

Pierwsza z nich prowadzi poprzez rodzimy folklor; może to być ludowa melodia, albo też stylizacja jazzowego tematu, aranżacji czy improwizacji na muzykę ludową [...], [druga:] opracowania na nowo kompozycji najbardziej polskiego z polskich jazzmanów – Komedy, albo też opracowania najbardziej polskiego kompozytora wszech czasów – Chopina [...]. W ostatnich latach obserwujemy prawdziwy „wysyp” opracowań na jedną i drugą nutę²².

Dominującą w praktyce krytycznej tendencję do identyfikacji polskiego jazzu poprzez odwołania do folkloru dopełniało przekonanie o znaczeniu korzystania przez niego z rozwiązań współczesnego jazzu i wyrażania polskiej odrębności w jego uniwersalnym języku. Swoisty kontrapunkt dla odwołań do rodzimych tradycji ludowych stanowiła więc często konstatacja (a zarazem postulat) o jego otwartości:

na wszystko, co w dziedzinie techniki kompozytorskiej i warsztatu na świecie nowe i wartościowe! Tak grał właśnie Zbigniew Namysłowski, który [...] zagrał po prostu kujawiaka. Słuchając go – to rozkosz zmysłowa i przygoda intelektualna jednocześnie [...]. Namysłowski jest do wodem nie do zbiccia na istnienie polskiej szkoły jazzu nowoczesnego²³.

■ 19 K. Brodacki, *Jazz zakochany w folklorze*, „Radar” 1978 nr 3; por. R. Kowal, *Pomiędzy Newport i Jazz Jamboree*, „Przekrój” 1973, nr 1489.

20 J. Poprawa, *Jazz Jamboree*, „Non Stop” 1974, nr XII.

21 K. Brodacki, *Król jest prawie nagi*, „Argumenty” 1970, nr 47.

22 R. Kowal, *Robert Majewski, Plays Komeda*, „Jazz Forum” 1996, nr 9, s. 60.

23 A. Wróblewski, *Motył na bębnie...*

Namysłowskiemu przyznawano wyjątkową pozycję. Krytyka wskazywała na jego postawę jako w optymalny sposób odnoszącą się do polskości i tworzącą obraz „polskiego jazzu”. Pisano o nim:

Jest tylko jeden polski muzyk [...], który od dawna, bez żadnych przyczyn komercyjnych, intelektualnych czy nadzmysłowych nasycił swój jazz polskim folklorem. Nazywa się Zbigniew Namysłowski [...]. Jego kompozycje są polskie z krwi i kości, a jednocześnie – w improwizacjach, rytmicznych przebiegach, harmonicznych komplikacjach – czysto jazzowe [...], posiadał tajemnicę polskiego folkloru [...], folklor pojawia się w jego kompozycjach z wewnętrznej, często nieświadomej potrzeby²⁴,

Namysłowski jest chyba najbardziej „polski” z naszych jazzmanów [...]. Jazz jego kompozycji ma zadzierzystość i urok ludowej przyśpiewki²⁵.

Mimo udanych realizacji artystycznych i pozytywnych opinii krytyki, kwestia odwoływania się do polskiego folkloru muzycznego nie była przesądzona, skoro jeszcze pod koniec lat 70. Krystian Brodacki twierdził, iż powodzenie płyty Michała Urbaniaka *Atma* przekonało wreszcie muzyków, że „naszej muzyki ludowej nie należy się wstydzić, a przeciwnie, trzeba ją eksponować”²⁶.

W opiniach krytyki pole odniesień jazzu do tradycji ludowej postrzegane było szeroko. Krytyka zwykle jednak nie analizowała i nie precyzowała wielości istniejących tu rozwiązań i relacji: pisano więc ogólnie na przykład o podświadomym wykorzystywaniu czy echach polskiego folkloru muzycznego (u Krzysztofa Komedy), o jazzie, w którym brzmi cień „nadwiślańskiej fujarki” (u Namysłowskiego), czy o kompozycjach wyrastających z naszych tradycji folklorystycznych (u Tomasza Stańki). Polska muzyka ludowa jako źródło narodowej identyfikacji jazzu była i jest nadal traktowana przez krytykę jako obszar otwarty co do sposobu inspiracji i możliwych ujęć. Przy czym rodzimy folklor muzyczny pozostaje dla niej najbardziej wyrazistym środkiem narodowej identyfikacji polskiego jazzu.

Na koniec pozostaje pytanie o funkcjonalny wymiar ludowych fascynacji jazzu. Wskazać można tu trzy obszary. Po pierwsze – źródło zapożyczeń czysto materiałowych, sięganie do folkloru jako rezerwuaru oryginalnych

24 K. Brodacki, *Jazz zakochany...*

25 W. Królikowski, *Jazz i folklor, czyli Namysłowski*, „Nowy Medyk” 1975, nr 9.

26 K. Brodacki, *Jazz zakochany...*

i muzycznie atrakcyjnych rozwiązań²⁷. Po drugie – sposób na kształtowanie przez muzyków indywidualnej drogi twórczej, pole poszukiwań i element kreowania własnego języka wypowiedzi, indywidualnej tożsamości twórczej. Po trzecie – składnik budowania tożsamości polskiej muzyki jazzowej. W ten sposób polski jazz, trwale zorientowany na odrębność swego wymiaru etnicznego (obecność rodzimego folkloru muzycznego w polskim jazzie od końca lat 50. XX wieku), dokonuje zarazem określenia własnej, narodowej przynależności i identyfikacji.

Kształtowanie tożsamości polskiego jazzu jest istotne wobec jazzu jako szczególnie pojemnego języka muzycznego, jego nieustannego wzbogacania poprzez działania nacechowane różnymi rodzajami identyfikacji: indywidualnej, stylistyczno-historycznej, etnicznej, narodowej, religijnej. Polski jazz w znacznym stopniu identyfikuje się poprzez polski folklor muzyczny. Płynące stąd inspiracje pozostają jednym z najbardziej jednoznacznych i oryginalnych, a zarazem czytelnych źródeł pozwalających zarówno na budowanie indywidualnych idiomów poszczególnych twórców, jak i specyfiki i odrębności „polskiego jazzu” – w znacznej mierze konstytuowania go jako kategorii narodowej w ramach jazzowego uniwersum.

■ 27 Na inną motywację (związaną z polityką kulturalną PRL) – traktując ją jako przejściową i niewyłączną – wskazuje Piotr Wróblewski, gdy pisze: „Prawdą jest, że wykonywanie jazzowych wersji melodii ludowych było często ukłonem w stronę władz, które na muzyków mających takie opracowania w swoim repertuarze patrzyły życzliwym okiem. Nie należy jednak postrzegać utworów jazzowych inspirowanych folklorem jako tylko i wyłącznie „haraczu”. Dowodem tego jest ich znaczna obecność po 1989 r., bowiem – twierdzi dalej autor – „Jazz plus folklor to nie jedyna, ale z pewnością jedna z recept na twórczość oryginalną”: P. Wróblewski, *Inspiracje rodzimym folklorem w polskiej muzyce jazzowej*, [w:] *Jazz w kulturze polskiej...*, s. 130–131, 133.

Music Folklore in Polish Jazz – Concept, Realizations, Functions

The following article discusses the issue of inspiration and presence of music folklore in Polish jazz. This phenomenon can be observed at least since the end of the 1950s. From that time it has become a fixed part of Polish jazz. Pieces of jazz music inspired by Polish folklore can be found in the output of many musicians, including: Zbigniew Namysłowski, Andrzej Trzaskowski, Andrzej Wróblewski, Jerzy Milian, Leszek Kułakowski, Michał Urbaniak, Grażyna Auguścik, Urszula Dudziak, Witold Szczurek, Andrzej Jagodziński, Andrzej Dutkiewicz.

Employing music folklore by jazz simplifies the formula affinity between these two music types: primary character of playing the music live, existence of improvisation as a gesture of individual, unique expression and creativity of musicians, interaction with musicians from the band and with spectators (not professional performers), and finally – the role of situational context. References to folklore can concern its attributes of scale, motive formulas, textural, rhythmic, harmonic, instrumentation, tone and other realizations.

Music folklore can act in jazz as: 1. a source of original musical material; 2. a field of search of the jazzman's own musical language and 3. a component of building the identity of Polish jazz music. Reaching into the native folklore jazz, as a universal musical language gains a specific, distinct character. That allows us for its national identification, for setting its national affiliation and to constitute – as a part of jazz universe – the category: “Polish jazz”.