

Krzysztof Niżnik

Wrocław

## MIEJSCE JAZZU W POLSKIEJ EDUKACJI MUZYCZNEJ W LATACH 1960-1990. POSTAWY, DEKLARACJE, FAKTY



Jazz oddziałuje na odmienne pokłady ludzkiej psychiki, które są żywotne zwłaszcza u młodzieży. Jest to zatem muzyka określonego wieku, toteż w dużym stopniu znajduje się na peryferiach percepcji starszej generacji. Należy sobie przy tym zdawać sprawę, że oddziaływanie jej ma charakter orgiastyczny i w tym względzie apeluje do ludzkiej podświadomości<sup>1</sup>.

Wychodząc z potwierdzonego praktyką przeświadczenia, że zaplecze teoretyczne kształcenia jest równie ważne jak warstwa merytoryczna, proponuję poszerzenie zainteresowania nauczaniem jazzu o analizę wypowiedzi teoretyków i krytyków dotyczących tej odmiany muzyki. Jest to podwójnie uzasadnione. Po pierwsze – wynika z przekonania o ich wpływie na kształtowanie się uznawanej przez daną społeczność hierarchii dzieł sztuki, rodzajów artystycznych czy koncepcji estetycznych. Chociaż „tradycyjne klasyfikacje wprowadzone przez teoretyków tylko częściowo pokrywają się ze stosowanymi przez szeroki krąg odbiorców”<sup>2</sup>, to jednak mogą stanowić dla nich istotny punkt odniesienia dla własnego porządku wartościowania. Szczególnie znaczące wydają się być dla osób, które odchodzą od intuicyjno-amatorskiego zainteresowania sztuką na rzecz intelektualno-estetycznego. Po drugie – owe „tradycyjne klasyfikacje” stanowią też podstawę tworzenia programów nauczania.

Znaczną część grupy trzymającej estetyczną władzę stanowią muzykolodzy, których oddziaływanie „na zainteresowania muzyków i odbiorców muzyki możliwe jest dzięki pośrednictwu radia, telewizji, krytyki muzycznej, nagrań, książek popularyzujących muzykę”<sup>3</sup>. Możliwości wydają się wcale znaczne, skoro z analizy przeprowadzonej

<sup>1</sup> Fenomen jazzu obchodzi mnie jako element infiltracji elementów różnych kultur [wywiad Marka Wierońskiego z Zofią Lissą], „Jazz” 1970, nr 6, s. 12.

<sup>2</sup> M. Gałuszka, K. Kowalewicz, *Muzyka z perspektywy odbiorcy (środowisko studenckie)*, „Muzyka” 1982, nr 3-4, s. 65.

<sup>3</sup> E. Dziębowska, *Spoleczne funkcje muzykologii w Polsce*, „Muzyka” 1975, nr 3, s. 31.

w 1971 r. przez Sekcję Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich wynika, że większość absolwentów krajowej muzykologii pracuje w środkach masowego przekazu oraz w szkolnictwie muzycznym<sup>4</sup>. Ze względu na zakładane wyposażenie warsztatowe oraz wysoką kompetencję modelują – przynajmniej deklarowane, czyli uznawane przez odbiorców za właściwe – oczekiwania wobec sztuki i kryteria oceny jej wytworów. Jest zatem pewną oczywistością, że właśnie wypowiedzi muzykologów stanowią będą główny materiał wykorzystany przy określeniu miejsca jazzu w polskiej edukacji muzycznej lat 1960-1990.

Początkowa cezura czasowa wprowadzona została po części arbitralnie. Wydaje się bowiem, że właśnie około 1960 r. dokonała się pewna weryfikacja jazzowej publiczności. Można uznać, że po okresie zachłyśnięcia się tą nową, „uwolnioną” muzyką w następnej dekadzie wśród jej słuchaczy więcej niż w latach 50. XX w. było osób, dla których okazała się rzeczywiście istotna artystycznie. Zaczęły też wyłaniać się struktury organizacyjne środowiska jazzowego, pojawiły się istotniejsze próby opisanie muzyki jazzowej, a w prasie – głównie „Jazzie” i „Ruchu Muzycznym” – dyskusje na jej temat.

Natomiast rok 1990 był istotny ze względu na doniosłość przemian politycznych w Polsce. Zmiana obowiązującej doktryny ekonomiczno-politycznej oraz wprowadzenie w obręb sztuki mechanizmów rynkowych zweryfikowały wiele projektów artystycznych, wykazały nieadekwatność części obiegowych klasyfikacji wartościujących. Zasadne jest więc przypuszczenie, iż w tej nowej rzeczywistości dotychczasowe hierarchie uległy pewnym przekształceniom. Pojawiły się też wówczas symptomy procesów, które z czasem doprowadziły do osłabienia opozycji „kultura wysoka” – „kultura niska”. W stopniu zdecydowanie większym niż dotychczas na wartościujące pozycjonowanie poszczególnych form i dzieł sztuki wpływać zaczęła ich popularność, a zatem realna obecność w świadomości odbiorców, natomiast osłabło znaczenie opinii specjalistów.

Formułowane w latach 1960-1990 wypowiedzi polskich muzykologów, teoretyków i publicystów muzycznych dotyczące jazzu można – znacznie upraszczając – podzielić na trzy grupy. Wedle jednych należy go kwalifikować do muzyki *stricte* rozrywkowej, a nawet użytkowej (J.W. Reiss, Z. Lissa), drudzy postrzegali jazz poprzez tzw. muzykę poważną, zwłaszcza współczesną (B. Schaeffer), zdaniem jeszcze innych jest wart uwagi ze względu na swoją odrębność i nowatorstwo w podejściu do kreacji materiału dźwiękowego (B. Pocij). Nie należy, oczywiście, pomijać bardzo licznej – być może nawet stanowiącej większość środowiska muzykologów – grupy osób jazzowi niechętnych bądź deklarujących wobec niego w najlepszym wypadku neutralność. Na tym tle jednostkowe opinie przychylne muzyce jazzowej są szczególnie wyraźne.

---

<sup>4</sup> *Ibidem*.

Warto zauważyć, iż niejako automatycznie jazz włączany był do tzw. muzyki rozrywkowej<sup>5</sup>. Dotyczyło to – co oczywiste – autorów niezwiązanych ze środowiskiem jazzowym. Nie wspiera się tego na analizie genetyczno-stylistycznej, co ułatwia formułowanie w istocie publicystycznych uwag na temat muzyki, dokonywanie bardziej swobodnych interpretacji. Nie prowadzi jednak do donioślejszych wniosków. Istotne jest przy tym, iż osoby postrzegające muzykę w uproszczony, dychotomiczny sposób (muzyka poważna ↔ muzyka rozrywkowa), o jazzie wspominają prawie wyłącznie podczas wywodu klasyfikacyjnego. Niezwykle rzadko odwołują się do zjawisk i postaci z nim związanych, gdy przechodzą do ilustrowania uwag przykładami. Liczne są przy tym pomyłki, półprawdy i nieporozumienia.

Najjaskrawszy przykład takiego podejścia znajduje się w *Małej encyklopedii muzyki* Józefa W. Reissa. Autor informuje, iż jazz to „zbiorowa nazwa tańców, rozwinięta w Ameryce po I wojnie światowej, charakterystyczna forma rodzimej muzyki amerykańskiej, niezależnej od wzorów europejskich”<sup>6</sup>. Zgodnie z tym schematem Reiss opisuje muzykę jazzową przez ponad dwie strony, wypełniając je ryzykownymi uogólnieniami, będącymi konsekwencją wyjściowych błędów merytorycznych.

W pewnym zakresie może to być usprawiedliwione, J.W. Reiss rozpoczął bowiem pracę nad encyklopedią jeszcze w okresie dwudziestolecia międzywojennego i kontynuował w czasie okupacji. Z konieczności korzystał więc z materiałów, które w wielu wypadkach przedstawiały miniony obraz zjawisk. Ponadto należy pamiętać, że mamy do czynienia z dziełem indywidualnego autora, co niepomrotnie zwiększa prawdopodobieństwo popełnienia błędów. Niezależnie od tego jest to jednak wydawnictwo o charakterze encyklopedycznym, dodatkowo zaś publikacja o jasno określonym zakresie specjalistycznym. Tymczasem w wydanej w 1960 r. *Małej encyklopedii muzyki jazz* został opisany w sposób dalece nieodzwierciedlający stanu ówczesnej

---

<sup>5</sup> Klasyfikacja gatunkowa w obrębie muzyki to odrębny – niebagatelny – problem. Dodatkowo komplikowany dużą dowolnością nazewnictwa. Nawet pomijając potoczność takich określeń, jak muzyka „rozrywkowa”, „masowa”, „popularna” itp., wskazane byłoby określenie zakresu znaczeniowego, a także odpowiadającego mu zbioru desygnatów. Stosowane są zwykle wymiennie, podczas gdy część z nich odwołuje się do aspektu ludycznego muzyki, inne odnoszą się do statystycznego wymiaru jej obecności w rzeczywistości społecznej, jeszcze inne ujmują muzykę poprzez preferencje odbiorców czy jej uposażenie w wartości artystyczne. Żadna z tych nazw nie została na tyle dookreślona, by mogła sprostać kryteriom stawianym terminowi naukowemu. Niewątpliwie zaś towarzyszy im zabarwienie wartościujące. Do problemów merytorycznych związanych z opisaniem zjawisk muzycznych dochodzi więc jeszcze kwestia precyzji języka. Niekiedy dość trudno jest orzec, na ile pewne sformułowania są wynikiem stosowanego słownictwa, na ile zaś odzwierciedlają poglądy autora. Np. jazz pojawia się jako „szlachetniejsza odmiana muzyki rozrywkowej” bądź jako odrębny – acz czerpiący z wielu źródeł – rodzaj muzyki. Bez względu jednak na stosowane podziały umieszczany jest zwykle opozycyjnie wobec tzw. muzyki poważnej, nazywanej najczęściej artystyczną. Spotkać się można także z określeniami „muzyka europejska”, „muzyka normalna” bądź jedynie „muzyka”.

<sup>6</sup> J.W. Reiss, *Mała encyklopedia muzyki*, Warszawa 1960, s. 300.

wiedzy<sup>7</sup>. Przygotowując do druku tekst pozostawiony przez Reissa, część haseł uzupełniono. Pewnemu uaktualnieniu poddano m.in. także notę dotyczącą jazzu (np. wspomniana się o bebopie), nie uznano jednak za konieczne zweryfikowanie zasadniczego trzonu definicji. Nie uwzględniono więc w należyтым stopniu nie tylko przemian, które w jazzie nastąpiły, ale także współczesnej autorom literatury. Już przed rokiem 1945 istniały zaś obcojęzyczne opracowania, których autorzy oddzielali jazz od muzyki tanecznej<sup>8</sup>.

Niezależnie od błędów definicja zaproponowana przez J.W. Reissa warta jest uwagi. Stanowi bowiem jedną z nielicznych prób opisanie (choćby skrótowego) specyfiki jazzu podjętych przez osobę ze środowiska związanego z tzw. muzyką poważną. Zdecydowana większość tego typu starań jest autorstwa teoretyków i krytyków zajmujących się zawodowo jazzem bądź tzw. muzyką popularną.

Jakkolwiek w interesującym nas okresie wiele było wypowiedzi podkreślających rangę i zakres muzycznych poszukiwań jazzu, wskazujących na jego narastającą komplikację w najbardziej zaawansowanych dokonaniach porównywaną do tzw. Nowej Muzyki, to nadal dość powszechne było utożsamianie go z rozrywką, z muzyką „ułatwioną”. Można to wyjaśnić także brakiem kompetencji w poruszanej problematyce. Takie opinie były formułowane i powielane (także w czasach znacznie bliższych naszej współczesności<sup>9</sup>), a ich autorzy nadal oddziaływali na świadomość muzyczną odbiorców.

Zdaniem innych bezsporna jest odrębność muzyki jazzowej i rozrywkowej (popularnej, masowej itd.). W początkach lat 60. XX w. nie był to jeszcze pogląd powszechny. Z czasem jednak nawet zwolennicy wczesnych stylów jazzu – oczywiście krytycznie – dostrzegali jego uwolnienie się od funkcjonalnego pochodzenia i ewolucję ku muzyce absolutnej, uprawianej i odbieranej ze względu na wewnętrzne uposażenie aksjotyczne. Według Adama Makowicza „Muzyka jazzowa rozwinęła się i bardzo zbliżyła do muzyki klasycznej. Nazywa się to jeszcze jazz, występują w niej jazzowe elementy frazowania i swingu, ale występuje również wiele elementów klasyki. Trwają poszukiwania nowych rozwiązań i jest to główny powód zbliżeń jazzu i muzyki klasycznej”<sup>10</sup>. Radykalniej widzi to Janusz Cegieła, dla którego już w 1970 r.

<sup>7</sup> Pod tym i wieloma innymi względami znacząco lepiej zagadnienia jazzowe opracował Mateusz Świąćicki, autor części haseł w *Małej encyklopedii muzyki* pod red. Stefana Śledzińskiego (Warszawa 1968). Ze względu na poziom merytoryczny szczególnie wyróżnia się jednak *Suplement jazzowy* Andrzeja Trzaskowskiego w 2. tomie *Leksykonu kompozytorów XX wieku* Bogusława Schaeffera (Kraków 1966) oraz przygotowywany przez Mateusza Świąćickiego, Józefa Balceraka i in. dla pisma „Jazz” i tam w odcinkach publikowany *Mały Leksykon Jazzu*.

<sup>8</sup> Powstało wprawdzie takie zjawisko artystyczne jak taniec jazzowy, ma ono jednak związek głównie z choreografią i muzyka funkcjonuje tutaj ze znacznym ograniczeniem autonomii.

<sup>9</sup> Jako przykład takiej sytuacji może służyć rozdział o muzyce jazzowej autorstwa D. Michalskiego w: *Cały ten „jazz”*, red. J. J. Herlinger, Warszawa 1990.

<sup>10</sup> *Muzyka powstaje z ciszy* [wywiad Macieja Zimmermana z Adamem Makowiczem], „Jazz Forum” 1985, nr 2(93), s. 18.

jazz był pojęciem historycznym, gdyż zatarciu uległy granice pomiędzy współczesną koncertową muzyką kameralną a wyrafinowaną „w najwyższym stopniu ekwilibrystyki harmoniczej i rytmicznej”<sup>11</sup> propozycją jazzu nowoczesnego. Pomiędzy nimi sytuuje się opinia Krzysztofa Meyera: „Po okresie deprecjacji, która wynikała z niezrozumienia istoty zjawiska, jak również z działalności niektórych muzyków, którzy odrzucali to, co ważne i podstawowe w jazzie, eksponując natomiast elementy drugorzędne, jazz stał się równorzędnym partnerem muzyki tzw. poważnej, zarówno w sensie znaczenia, jakie pełni we współczesnej kulturze muzycznej, jak i stopnia trudności przy jego odbiorze”<sup>12</sup>.

Natomiast ze względu na złożoność języka dźwiękowego jazz bywał określany jako forma pośrednia pomiędzy muzyką użytkową a artystyczną. Posługiwał się jednak tym językiem w sposób znacząco odmienny – zwłaszcza w doborze środków i tworzeniu między nimi dramaturgicznego napięcia. To skłaniało niektórych uczestników polskiego życia muzycznego do konstatacji, iż wszelka muzyka wymagająca użycia nowych środków artykulacyjnych, odwołująca się do wyobraźni i inwencji instrumentalistów (np. aleatoryzm) powinna być wykonywana przez muzyków jazzowych. Mają bowiem bardziej emocjonalny, bardziej kreatywny stosunek do materiału dźwiękowego. Te cechy wraz z często wybitną wirtuozerią nadają wykonaniom kompozycji ciekawszą postać, uzupełniają je o dodatkowe wartości<sup>13</sup>.

Wywodząco stąd sugestie zasadności wprowadzenia do klas instrumentalnych Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej (dalej PWSM) elementów szkolenia w zakresie wykonawstwa jazzowego. „Jeśli kształci się muzyka na materiale rytmicznym, który wniósł klasycyzm, to wtedy nabiera on przyzwyczajęń w zakresie odczuwania i interpretowania rytmu. Jazz wprowadza coś zupełnie innego, podważa starą regułę, że grupa rytmiczna ma swoją część mocną lub akcent na 1 i 3. Z kolei awangardowa muzyka współczesna wniosła inne, bardziej skomplikowane rytmy: stretta rytmiczne czy nakładanie podziałów parzystych na nieparzyste. Jeżeli człowiek styka się z tym wcześniej, pobudza w ten sposób i kształci inwencję rytmiczną, umie patrzeć na to samo

<sup>11</sup> Janusz Cegiella *wierny jazzowi* [wywiad Aleksandra J. Rowińskiego], „Jazz” 1970, nr 6, s. 2.

<sup>12</sup> Krzysztof Meyer *o jazzie*, „Jazz” 1970, nr 12, s. 13. Podobnie problem widzi Bohdan Pocię (B. Pocię, *Miejsce jazzu*, „Jazz” 1971, nr 7-8).

<sup>13</sup> Wiele z tych wypowiedzi odnosi się do udziału jazzmanów w wykonaniach utworów tzw. muzyki współczesnej. Po doświadczeniach podczas pracy nad jedną z własnych kompozycji Krzysztof Penderecki podkreślał niezwykle wysoki poziom jazzowego wykonawstwa i specyfikę środków technicznych. Dodawał także, iż jazz „często jest nawet lepszy od produkcji tzw. muzyków poważnych, gdyż kompozytorzy i wykonawcy jazzowi są o wiele bardziej elastyczni, giętki i muzykalni. [...] Niestety, kompozytorzy muzyki tzw. »poważnej« w ogóle nie interesują się jazzem, albo też nie umieją określić swojego stosunku do niego. Może wyda się paradoksalne to, co powiem, ale o wiele trudniej jest napisać utwór jazzowy, niż utwór orkiestrowy w jakiegokolwiek z obowiązujących obecnie [1973 r.] manier”; *Z Krzysztofem Pendereckim o „Actions”* [rozmowa Romana Kowala], „Jazz Forum” 1973, nr 3(23), s. 35.

zagadnienie w różny sposób. [...] absolwenci uczelni muzycznych mają niedostatecznie opanowany materiał rytmiczny i nie mają sprawnego warsztatu”<sup>14</sup>.

Kompozytor, krytyk muzyczny i dziekan Wydziału Teorii, Dyrygentury i Kompozycji PWSM w Poznaniu, prof. Florian Dąbrowski, dostrzegał wzajemne przenikanie różnych gatunków muzycznych. Ich znajomość była dla niego – w 1968 r. – nieodzownym elementem wykształcenia każdego zawodowego muzyka. Stopień odzwierciedlenia tego zjawiska w harmonogramach studiów uczelni muzycznych stanowi probierz ich nowoczesności. Zdaniem Dąbrowskiego uwzględnienie przez polskie szkolnictwo artystyczne dziedzin wzbudzających powszechne zainteresowanie nie należy zatem „traktować jako osiągnięcia. To jest jedna z form kształcenia młodych muzyków i to absolutnie konieczna”<sup>15</sup>.

Prowadzone na przełomie lat 60. i 70. XX w. próby reform – oceniane zwłaszcza z perspektywy międzynarodowej – ukazują zachowawczość i znaczny anachronizm poglądów polskiego środowiska związanego z tzw. muzyką poważną<sup>16</sup>. Być może w pewnej mierze zostało to spowodowane przeświadczeniem części polskiego środowiska jazzowego oraz – co szczególnie ważne: osób decydujących o kształcie naszego szkolnictwa artystycznego – że status amatorstwa towarzyszący jazzowi świadczy o „jakiejś prawidłowości rozwoju życia jazzowego w naszym kraju: nie inaczej bowiem startowali w swoim czasie obecni liderzy polskiego jazzu”<sup>17</sup>. Tymczasem świadczy przede wszystkim o wypaczonej postaci tego rozwoju, gdy twórcy oddziałujący na tysiące odbiorców zmuszeni są do autodydaktycznych poszukiwań.

Postępująca komplikacja organizacji elementów dźwiękowych jazzu i dość rozpowszechnione przekonanie o odpowiedniości jego ewolucji w stosunku do tzw. muzyki poważnej przyczyniły się do przypisania mu funkcji edukacyjnej. Do połowy lat 60. XX w. często można było zetknąć się z oczekiwaniami, że olbrzymie zainteresowanie młodzieży muzyką jazzową przyczyni się, po pierwsze, do podniesienia ogólnej kultury muzycznej (rozumianej przede wszystkim jako swoisty zbiór historyczno-percepcyjnych kompetencji) polskiego społeczeństwa, po wtóre – na trwałe skieruje uwagę wielbicieli jazzu w stronę tradycyjnej europejskiej muzyki artystycznej. Uznawano zatem wówczas jazz za istotne stadium kształtowania ogólnego gustu muzycznego Polaków<sup>18</sup>.

---

<sup>14</sup> *Jak zostać magistrem jazzu?* [rozmowa Romana Kowala z Janem Jarczykiem i Januszem Stefańskim], „Jazz Forum” 1973, nr 2(22), s. 31.

<sup>15</sup> *Wprowadziliśmy przedmioty z zakresu jazzu* [rozmowa Marzeny Kotyńskiej z Florianem Dąbrowskim], „Jazz” 1968, nr 5, s. 7.

<sup>16</sup> Nie wykraczając w porównaniach poza realia obozu socjalistycznego, można wskazać, że np. w NRD, w której muzyka znajdowała się na poziomie zdecydowanie niższym niż w Polsce, przy każdej z wyższych szkół muzycznych istniały w tym czasie wydziały muzyki rozrywkowej.

<sup>17</sup> *Wprowadziliśmy przedmioty...*, s. 7.

<sup>18</sup> Zwolenników takiego postrzegania roli jazzu było wielu. Wśród nich także takie postaci jak Zofia Lissa (zob. np. *O wielowarstwowości kultury muzycznej*, „Muzyka” 1959, nr 1). Współcześnie teza o ewolucyjności upodobań muzycznych od form rozrywkowych, poprzez rock i jazz do tzw.

Natrafic można nawet na stwierdzenia radykalnie rozstrzygające tę kwestię: „tyle się pisało i mówiło na temat upowszechnienia muzyki poprzez jazz, gdyż jest jedynym łącznikiem między muzyką popularną a współczesną muzyką poważną. Tylko jazz może przygotować młodych słuchaczy do odbioru muzyki współczesnej, jest jej ogromnie bliski”<sup>19</sup>. Taką postawę – nawet nieco wcześniej, bo w 1957 r. – przyjął m.in. Stefan Kisielewski<sup>20</sup>. We *Wstępie do U brzegów jazzu* Leopolda Tyrmanda napisał: „Jazz na własną rękę i z własnej inicjatywy zasypuje przepaść, jaka wytworzyła się między kompozytorami z epoki po przełomie debussy’owskim a ciągle jeszcze tkwiącą w kategoriach systemu dur-moll masą odbiorców. Jazz zmienia oraz urabia słuch tej masy oddolnie i organicznie; jazz, nawet najtrudniejszy, najbardziej nowoczesny jest przeciw masową potrzebą społeczną, opierającą się w jak najnaturalniejszy i najzdrowszy sposób na rzesze amatorów czynnych i biernych. Jazz, niespodziewany sojusznik, przygotowuje twórczości współczesnej masowego słuchacza”<sup>21</sup>.

„Służebne” wobec tzw. muzyki poważnej postrzeganie jazzu pojawiała się także później, lecz jego zasadność kwestionowano już pod koniec lat 60. XX w. Przedstawiając swoje refleksje poczynione podczas festiwalu Jazz Jamboree ’68 w odniesieniu do Warszawskiej Jesieni, Tadeusz Kaczyński stwierdza, że widzi wiele „analogii pomiędzy nową muzyką »poważną« a nowym jazzem. Można znaleźć odpowiedniki wszystkich niemal kierunków: jazzowy konstruktywizm, skrajny aleatoryzm, ekspresjonizm i neoimpresjonizm, happening i technikę collage’u, a nawet ostatni krzyk (!) awangardowej mody: immobilizm. [...] Ale przeprowadzenie takich paralel do niczego sensownego nie prowadzi. Atrakcyjność nowego jazzu nie polega bowiem na tym, co go z dzisiejszą muzyką pozajazzową łączy, ale na tym, co go od niej różni i co jest tylko dla niego specyficzne”<sup>22</sup>.

Bardziej radykalny w ocenach jest Paweł Beylin w felietonie z 1971 r.: „Myślę natomiast o społecznej i estetycznej roli współczesnego jazzu, o jego profesjonalizacji w złym tego słowa znaczeniu, co w konsekwencji spowodowało, że znalazł się on gdzieś pośrodku między muzyką poważną a rozrywkową, nie będąc ani jedną, ani drugą. Mogłoby się wydawać, że ta pośredniość prowadzi w obie strony i że może stanowić

---

muzyki poważnej jest trudna do uzasadnienia. W większości wypadków zachodzi bowiem ograniczenie zainteresowań do jednego rodzaju muzyki bez chęci ich poszerzenia – por. T. Misiak, *Muzyka poważna, muzyka popularna. Dualizm współczesnej kultury muzycznej a perspektywy współczesnej socjologii muzyki*, „Muzyka” 1983, nr 4.

<sup>19</sup> (m), *Jazz a umuzykalnienie*, „Jazz” 1961, nr 6, s. 14.

<sup>20</sup> Wprawdzie już w 3 lata później całkowicie zdystansował się od tego poglądu, ale uczynił to na łamach „Tygodnika Powszechnego”, nie zaś w publikacji o charakterze muzycznym. Kontekst zmiany stanowiska był więc inny. Zob. S. Kisielewski, *Nowa sztuka nowych ludzi*, „Tygodnik Powszechny” 1960, nr 39.

<sup>21</sup> S. Kisielewski, *Wstęp*, [w:] L. Tyrmand, *U brzegów jazzu*, Warszawa 1992, s. 39 [zapis oryginalny].

<sup>22</sup> T. Kaczyński, *JJ ’68 przez okulary WJ*, „Ruch Muzyczny” 1969, nr 1, s. 13.

znakomity pomost między rozrywką a trudną muzyką eksperymentalną dzisiejszego świata. W rzeczywistości jednak jest coraz więcej danych, by sądzić, iż ta pośredniość stała się celem samym w sobie i że prowadzi donikąd<sup>23</sup>. „[Jazz] [p]rzestał być w istocie muzyką masową, a nie zaczął być muzyką poważną z prawdziwego zdarzenia”<sup>24</sup>.

Nowe elementy do dyskusji wprowadziła Zofia Lissa. Dostrzega pełnione przez muzykę jazzową rolę i realizowane tą drogą wartości społeczne. Jej zdaniem wywołuje u odbiorcy chęć włączenia się do muzycznego procesu twórczego, uaktywnia zatem jego wrażliwość kreacyjną. Sytuuje to muzykę jazzową w opozycji do konwencjonalnych form życia koncertowego XIX i XX w., przestrzegających ściśle podziału na twórcę, realizatora i wykonawcę. Jazz – twierdzi Lissa – oparty jest na wypowiedzi bezpośredniej. Ulega tutaj zatarciu granica pomiędzy twórcą a wykonawcą, co jest w nowoczesnej muzyce pewną oryginalnością.

W tekście *Recepcja muzyczna jako współczynnik historii muzyki*<sup>25</sup> Z. Lissa postuluje celowość włączenia do historii tzw. muzyki poważnej także historii „repcji muzycznej, która również współdecyduje o całości kultury muzycznej każdej epoki i wywiera wpływ na jej pozostałe czynniki w danym czasie i środowisku”<sup>26</sup>. Omawiając zagadnienie wielowarstwowości kultury muzycznej oraz jej obecności na różnych poziomach społeczeństwa, stwierdza również, iż „Muzyka nastawiona na potrzeby bardzo szerokiego [...] konsumenta tworzy własne wartości. Są to wartości zupełnie innego typu niż »muzyki poważnej«, a fakt, że obejmują one o wiele większy zakres odbiorców dowodzi, iż są one społecznie nie mniej ważne. Ten typ muzyki, bez względu na rodzaj, w jakim się ona przejawia, stanowi odrębną kartę kultury muzycznej, dotąd niesłusznie lekceważoną, niedocenianą i stojącą w cieniu muzyki poważnej [...] to on właśnie kształtował wyobraźnię muzyczną masowego odbiorcy, tworzył formę estetycznej [...] rozrywki 99% społeczeństwa przez wiele pokoleń”<sup>27</sup>.

Doceniając prekursorstwo postulatów Lissy, trzeba jednak przyjrzeć się istocie jej wypowiedzi. Mówiąc o potrzebie, a później nawet konieczności poszerzenia zakresu zainteresowań badaczy historii muzyki, pozostaje *de facto* w kręgu obejmującym niewiele obszerniejsze spektrum muzyki niż dotychczas. Wskazując odmiany muzyki, które jej zdaniem powinny być uwzględnione, podkreśla „rolę walców J. Straussa czy Lannera i ich naśladowców, operetki Offenbacha i jego następców”<sup>28</sup>, które „decydują jednak o typie świadomości muzycznej bardzo szerokich kręgów społeczeństwa. Dotyczy to

---

<sup>23</sup> P. Beylin, *Czego nie powiedziałem w dyskusji o jazzie*, [w:] *idem, O muzyce i wokół muzyki*, Kraków 1975, s. 198 [zapis oryginalny].

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 200.

<sup>25</sup> Po raz pierwszy opublikowany w: „Muzyka” 1971, nr 3.

<sup>26</sup> Z. Lissa, *Recepcja muzyczna jako współczynnik historii muzyki*, [w:] *eadem, Nowe szkice z estetyki muzycznej*, Kraków 1975, s. 117.

<sup>27</sup> Z. Lissa, *O wielowarstwowości kultury muzycznej*, „Muzyka” 1959, nr 1, s. 12.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 130.



wszystkich wieków naszej historii muzyki [...]”<sup>29</sup>. Niezależnie od niewątpliwie dużej popularności walców i operetek, trzeba zauważyć, że po pierwsze – nawet w realiach XIX w. był to bardzo wąski zakres życia muzycznego. Po drugie – słuchacze tzw. muzyki artystycznej w znacznej mierze wywodzili się wszak z tej samej warstwy społeczeństwa. Zdarza się więc autorce popadać w sprzeczność – nie tylko w kwestiach ściśle związanych z muzyką, ale również na poziomie odniesień społecznych.

Gdy pisze: „[...] rozszerzenie badań historycznych na zagadnienie recepcji muzyki pośrednio wiąże się ze sprawą włączenia w pole widzenia historyków nie tylko odbioru muzyki, ale i całych połą samej muzyki, tej, której nie zaliczano do tzw. muzyki artystycznej, lecz którą przez wieki karmiły się niższe warstwy społeczeństwa. [...] cała strefa muzyki leżącej pomiędzy muzyką artystyczną, profesjonalną a folklorem, tej tzw. *musiquette*, którą karmiło się mieszczaństwo »awansujące« kulturalnie począwszy od XVI wieku do dziś – prawie całkowicie umknęła uwagi badaczy”<sup>30</sup>, to wskazywanymi przykładami owego rozszerzenia znacznie osłabia intelektualną doniosłość – skądinąd bardzo ciekawego – wywodu.

W takiej sytuacji konstatacje typu „Dzieje szlagieru muzycznego, kiczu różnych generacji, poczynając od pieśni waganów przez taneczny repertuar XIII wieku aż do współczesnego jazzu, popu i beatu, nie weszły jako swoisty nurt kultury muzycznej na karty historii”<sup>31</sup> można traktować jako li tylko publicystyczną inkrustację (choć w niczym nie umniejsza to słuszności tego spostrzeżenia). Po uważniejszym przyjrzeniu się sugestiom Lissy ukazuje się więc wyraźnie, iż w rzeczywistości niewiele – lub zgoła nic – wynika z tak wydawałoby się rewolucyjnych postulatów. Pogłębiona lektura prowadzi do uchwycenia licznych niekonsekwencji czy stwierdzeń merytorycznie co najmniej zaskakujących<sup>32</sup>.

Przy próbie rekonstruowania wizji muzyki prezentowanej przez Lissę nie bez znaczenia jest również analiza stosowanego przez nią nazewnictwa. Zwraca uwagę, że autorka mówi przede wszystkim o historii muzyki i historii kultury muzycznej<sup>33</sup>.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 131.

<sup>30</sup> Z. Lissa, *Recepcja muzyczna jako...*, s. 130.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> W tekście *O wielowarstwowości kultury muzycznej* („Muzyka” 1959, nr 1, s. 11) Lissa pisze: „[...] narody, do niedawna tworzące tzw. kultury egzotyczne, przynależne do zakresu badań etnografii muzycznej, budząc się do własnego życia politycznego, zaczynają tworzyć własne kultury muzyczne, włączając się do nurtu muzyki światowej na bazie własnych tradycji. Jeszcze nie wszystkie z nich podjęły produkcję muzyczną, ale jasne jest, że wcześniej lub później ludy te wyjdą poza czysto folklorystyczne stadium kultury muzycznej”.

<sup>33</sup> „[...] historia muzyki polskiej pisana jest nadal jako dzieje faktów, a przez fakty rozumie się głównie dzieła muzyczne, i to określonej kategorii.” (Z. Lissa, *Recepcja muzyczna jako...*, s. 115). „Światowa historiografia muzyki przestała się dziś ograniczać do badania filiacji zjawisk muzycznych między sobą i przeszła na poszukiwanie także pozamuzycznych determinant zmian w samej muzyce.” (*ibidem*, s. 116). „Historia kultury muzycznej musi być dziejami twórczości, wykonawstwa, form przenikania dzieła do odbiorcy, dziejami przemian postaw odbiorczych, kształtowania się gustów,

Postulowane poszerzenie zakresu zainteresowań badawczych dotyczyć ma więc nie muzykologii jako całości, lecz jej działu historycznego. Nie chodzi bowiem o przyjęcie się innym odmianom muzyki ze względu na ich wartość artystyczną. *De facto* mamy oto do czynienia z inicjatywą ewidentnie użytkowego podejścia do dotychczas pomijanych przez muzykologię form twórczości muzycznej. Celem głównym – jeśli nie jedynym – jest zatem uzyskanie pełniejszego obrazu muzyki „prawdziwej”, co w praktyce oznacza, że doniosłość gatunków, którymi „Wielka» historia muzyki zajmowała się [...] tylko marginesowo, i to z wyraźną niechęcią i lekceważeniem”<sup>34</sup>, nadal nie zostanie uwzględniona.

Krytycznej lekturze tekstów Zofii Lissy towarzyszyć powinna świadomość jej rangi w środowisku krajowych muzykologów. Przez kilka dekad należała do najwęższego grona osób decydujących o kierunkach rozwoju tej dziedziny w naszym kraju. Praktycznie tworzyła polską estetykę muzyczną. Jako długoletni kierownik Katedry Teorii i Estetyki Muzyki oraz dyrektor Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego miała też niebagatelny wpływ na poziom i zakres wykształcenia specjalistów, którzy następnie określali – i zapewne dzieje się tak nadal – obowiązujący w Polsce model myślenia o muzyce. Myślenia nie tylko naukowego, gdyż jest to oddziaływanie wykraczające poza zaciszne gabinety teoretyków muzyki i dyskusje w gronach eksperckich. To kolejna przesłanka, na podstawie której można mieć zasadne wątpliwości dotyczące intencji Zofii Lissy. Jeśli bowiem rzeczywiście uważałyby za twórcze i konieczne poszerzenie zakresu badawczego muzykologii, to w dyskusji na ten temat jej pozycja formalna i niewątpliwy autorytet byłyby argumentami niezwykle trudnymi do zbagatelizowania. Tymczasem przez lata, które minęły od publikacji przywołanych tutaj tekstów, krajowa muzykologia pozostawała nadal skoncentrowana na wycinku sztuki dźwięku, nie nastąpiła znacząca zmiana postawy środowiska polskich muzykologów wobec „muzyk” dotychczas pomijanych.

Podobnie rzecz wyglądała w przestrzeni bezpośrednio zawiadywanej przez Lisę. Świadczy o tym choćby opinia Elżbiety Dziębowskiej komentującej dyskusję o programie studiów muzykologicznych: „znajdujemy się w takim momencie rozwoju myśli naukowej, w którym teoria muzyczna nie nadąża za praktyką muzyczną, nie towarzyszy rytmowi przemian we współczesnym życiu muzycznym”<sup>35</sup>. Zasadne wydaje się przypuszczenie, iż odnosi się to także do stopnia zainteresowania jazzem. Mimo że prof. Józef M. Chomiński – bliski współpracownik Lissy – namawiał seminarzystów

---

ich wielorakich typów itp. Każde z tych ogniw kultury muzycznej wyznacza w pewnym stopniu charakter twórczości i jej przeciwległego bieguna – odbiorczości.” (Z. Lissa, *O wielowarstwowości kultury...*, s. 20).

<sup>34</sup> Z. Lissa, *Recepcja muzyczna jako...*, s. 130.

<sup>35</sup> E. Dziębowska, *Cel, zakres i warunki realizacji nowego programu studiów muzykologicznych*, „Muzyka” 1974, nr 2, s. 3.

do prac poruszających zagadnienia jazzowe<sup>36</sup>, w warszawskim Instytucie Muzykologii do roku 1977 powstały zaledwie dwie prace magisterskie dotyczące muzyki jazzowej<sup>37</sup>.

Podobnie było na innych polskich uczelniach muzycznych. „Ruch Muzyczny” opublikował tematy prac magisterskich powstałych w roku akademickim 1977/1978<sup>38</sup> na PWSM we Wrocławiu, Gdańsku, Katowicach, Poznaniu, Warszawie, Krakowie i Łodzi<sup>39</sup>. W siedmiu PWSM na Wydziale Kompozycji i Teorii Muzyki pisemne prace obroniło w sumie 36 osób, na Wydziale Wychowania Muzycznego zaś – 231 osób. Opisano zatem np. *Działalność Zakładowej Orkiestry Dętej cukrowni „Strzelin” w Strzelinie w okresie XXX-lecia istnienia*<sup>40</sup>, *Wpływ polskiej muzyki ludowej na twórczość G.Ph. Telemanna*<sup>41</sup>, *Specyfikę pracy orkiestr zdrojowych*<sup>42</sup> oraz *Badania ankietowe upodobań muzycznych marynarzy jako podstawa opracowania programu muzykoterapeutycznego*<sup>43</sup>, *Działalność kulturalna Zakładu Usług Socjalnych przy Państwowym Gospodarstwie Rolnym w Szestnie*<sup>44</sup> czy wreszcie *Wychowanie muzyczne w Zakładzie Rehabilitacyjno-Ortopedycznym we Wrocławiu na Poświętnem z uwzględnieniem form muzykoterapii*<sup>45</sup>. Z grona absolwentów polskich uczelni muzycznych rocznika 1978 na rozważania ewidentnie dotyczące jazzu zdecydowała się tylko Maria Skowron<sup>46</sup>. Uzyskała magisterium na podstawie pracy pod tytułem *Zastosowanie trąbki w muzyce jazzowej*<sup>47</sup>. Przypuszczać można, że odniesienia do jazzu powinny się znaleźć także w pracy *Elementy improwizacji fortepianowej*<sup>48</sup>. Jazz wydaje się również odpowiedni w stopniu znakomitym przy analizie problemu *Cechy temperamentalne a poziom wykonawstwa w sytuacji trudnej*<sup>49</sup>.

<sup>36</sup> Wspomina o tym Tomasz Szachowski na marginesie recenzji *Małej encyklopedii muzyki*; zob. T. Szachowski, *Nie chcemy takiej encyklopedii*, „Jazz Forum” 1982, nr 4(77).

<sup>37</sup> Autorami byli Mateusz Święcicki – *Ragtime’y Igora Strawińskiego jako jedna z pierwszych prób stylizacji jazzu w muzyce europejskiej* (praca obroniona w 1959 r.) oraz Wesselin Nikolov – *Faktura instrumentalna muzyki jazzowej po II wojnie światowej* (obrona 1968 r.). Zob. *Z zagadnień muzykologii współczesnej*, red. A. Neuer, Warszawa 1978, s. 83-96.

<sup>38</sup> „Ruch Muzyczny” zaprezentował także tematy prac absolwentów PWSM następnego rocznika.

<sup>39</sup> Listy absolwentów wraz z tematami ich prac dyplomowych znajdują się w numerach 2-8 „Ruchu Muzycznego” z roku 1979.

<sup>40</sup> *Absolwenci PWSM rocznika 1977/1978 – Wrocław*, „Ruch Muzyczny” 1979, nr 2, s. 7.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> *Absolwenci PWSM rocznika 1977/1978 – Gdańsk*, „Ruch Muzyczny” 1979, nr 3, s. 6.

<sup>44</sup> *Absolwenci PWSM rocznika 1977/1978 – Warszawa*, „Ruch Muzyczny” 1979, nr 6, s. 16.

<sup>45</sup> *Absolwenci PWSM rocznika 1977/1978 – Wrocław*, „Ruch Muzyczny” 1979, nr 2, s. 7.

<sup>46</sup> W zestawieniu absolwentów PWSM w Katowicach – „Ruch Muzyczny” 1979, nr 4 – podano tylko nazwiska osób kończących Wydział Jazzu i Muzyki Rozrywkowej. Brak natomiast tematów prac magisterskich. Jednak nawet gdyby było inaczej, logika wywodu zobowiązywałaby do pominięcia tych danych. Przywoływanie Wydziału Jazzu w omawianym kontekście byłoby mylące, znaczenie mają bowiem informacje o ogólnym profilu kształcenia muzycznego.

<sup>47</sup> *Absolwenci PWSM rocznika 1977/1978 – Wrocław*, „Ruch Muzyczny” 1979, nr 2, s. 7.

<sup>48</sup> *Absolwenci PWSM rocznika 1977/1978 – Kraków*, „Ruch Muzyczny” 1979, nr 7, s. 17.

<sup>49</sup> *Absolwenci PWSM rocznika 1977/1978 – Gdańsk*, „Ruch Muzyczny” 1979, nr 3, s. 6.

Czy tak się właśnie stało i muzyka jazzowa została tutaj uwzględniona? – przyznam – nie sprawdzałem...

„Zauważmy – pisze Waclaw Panek – że oprócz nielicznych wyjątków [...] w zasadzie młodzi absolwenci muzykologii, podobnie jak i ich nauczyciele, nie zauważają problematyki jazzowej. Zarówno w sensie tematów z historii jazzu, estetyki, jak i w zakresie analizy samej muzyki tego kręgu. Jest to zjawisko tym bardziej dziwne, że właśnie teraz, w okresie ostatniego ćwierćwiecza [...] [jazz został] uznany za jeden z ciekawszych nurtów”<sup>50</sup>.

Jak zatem można odpowiedzialnie mówić o jakiegokolwiek merytorycznie poprawnej edukacji jazzowej w polskim szkolnictwie powszechnym, skoro jazz pojawiał się w programach specjalistycznych studiów muzycznych w stopniu śladowym? Skoro potencjalni nauczyciele muzyki byli praktycznie pozbawieni możliwości zdobycia podstawowych kompetencji w tym zakresie? U schyłku lat 70. XX w. nie kształciliśmy w sposób systemowy – jako państwo – kadry przygotowanej do wprowadzenia słuchaczy w muzykę jazzową. Wolno przypuszczać, że po części było to spowodowane głęboką obojętnością pracowników uczelni muzycznych wobec tej formy sztuki. Jeśli nie miał kto uczyć tych, którzy mieli uczyć, to w zakresie muzyki jazzowej możemy więc mówić o rzeczywistej luce kompetencyjnej na poziomie kształcenia obejmującej wtedy trzy pokolenia: nauczycieli akademickich, studentów i uczniów.

Na przełomie lat 70. i 80. XX w. zauważono, iż struktura wiekowa odbiorców muzyki jazzowej charakteryzuje się wyraźną przewagą młodzieży i osób starszych. Brak jest natomiast proporcjonalnej reprezentacji średniej generacji. Zjawisko to dotyczyło jednak nie tylko jazzu. Wydaje się nawet, że środowisko jazzowe w stosunkowo najmniejszym stopniu uległo takiemu przekształceniu. Zdaniem teoretyków zaburzona płynność w naturalnym procesie przekazywania tradycji, nawyków, upodobań – również artystycznych – świadczy o niewielkim zakorzenieniu danej dziedziny w kulturze narodu. Zakłócenia w samoistnej „socjalizacji kulturowej” można interpretować także i w ten sposób.

Problem kryzysu kultury muzycznej przewija się w różnej postaci praktycznie przez cały okres powojenny. Najintensywniejsze dyskusje na ten temat toczyły się jednak w latach 80. XX w. Merytoryczną podstawą stała się ekspertyza wykonana pod kierownictwem Andrzeja Rakowskiego z inicjatywy Polskiej Rady Muzycznej. Dokument – zatytułowany *Podstawowe uwarunkowania dostępu dzieci i młodzieży do kultury muzycznej*<sup>51</sup> – opracowano w 1984 r. Stwierdza się tam, że „Obok wielkich dokonań w zakresie muzyki kraj nasz charakteryzuje się rażąco niskim stanem upowszechnienia

<sup>50</sup> W. Panek, *Zainteresowanie jazzem*, „Jazz” 1977, nr 2, s. 9.

<sup>51</sup> *Podstawowe uwarunkowania dostępu dzieci i młodzieży do kultury muzycznej*, red. A. Rakowski, Warszawa 1986.

się kultury muzycznej”<sup>52</sup>. Przyczyn autorzy upatrują w słabym przygotowaniu kadry umuzykalniającej, rozproszeniu ośrodków kształcenia muzycznego, problemach z dostępnością sprzętu audiowizualnego czy wreszcie w fakultatywnym charakterze zajęć z wiedzy o muzyce w liceach. Duże znaczenie przypisują lekceważącemu stosunkowi dyrekcji szkół, rodziców i samych uczniów do tego przedmiotu nauczania. Z ekspertyzy wynika także, iż ogólnie niski poziom kultury muzycznej społeczeństwa negatywnie oddziałuje na estetyczną edukację dzieci i młodzieży, co oznacza, że preferencje muzyczne rodziców w pewnym zakresie determinują gusty młodego pokolenia. Mass media swym repertuarem nie wspierają zaś rozwoju kultury muzycznej.

Ogólna wymowa raportu nie przez wszystkich była uznana za równie alarmującą. Sławomira Żerańska-Kominek ocenia krytycznie przesłanki przyjęte przez autorów. Stwierdza, iż podstawą stał się model kultury muzycznej nieuwzględniający w należyтым stopniu złożoności faktów. Jej zdaniem „znakomita większość społeczeństwa polskiego tkwi w całkowicie odmiennym systemie wartości i oczekiwań kulturalnych aniżeli te, jakie znalazły się w kręgu zainteresowania omawianej ekspertyzy”<sup>53</sup>. System artystyczno-estetycznych preferencji społeczeństwa jest „trudnym do zdefiniowania zjawiskiem pośrednim, tj. znajdującym się na pograniczu tradycyjnego i współczesnego modelu kultury”<sup>54</sup>.

Niewątpliwie autorzy ekspertyzy przystępowali do badań ze świadomością istnienia pewnej liczby ponadczasowych, wybitnych dzieł muzycznych składających się na podstawę humanistycznej tradycji kultury europejskiej. Z tej perspektywy oceniali poziom muzycznych kompetencji polskiego społeczeństwa. Badali zatem trwałość tej tradycji i jej zakorzenienie, co w ich mniemaniu – jak można przypuszczać – było w znacznym stopniu tożsame z próbą określenia poziomu kultury muzycznej. Znikome zainteresowanie znacznych rzesz Polaków dorobkiem sztuki muzycznej powinno jednak wzbudzić pewne zaniepokojenie, stanowi bowiem niekorzystną zapowiedź przyszłości. Nie dotyczyło wszakże wyłącznie muzyki. Z okazjonalnych i wycinkowych badań wynikało, iż zjawiskiem powszechnym była niezajomość także kanonu utworów literackich, dramatycznych, najwybitniejszych dzieł plastycznych czy klasyki filmowej.

Wszelkie oczekiwania, by odpowiedzialnością za to obwiniać przede wszystkim obowiązujący w Polsce system szkolnictwa (z pominięciem innych edukujących „instancji”, do czego skłaniają się autorzy raportu), wydają się nadmiernie upraszczające. Faktem jednak jest, że długotrwała dyskusja o zasadności wprowadzenia do polskiego systemu edukacyjnego na poziomie szkół podstawowych i średnich elementów wiedzy

---

<sup>52</sup> Wszystkie cytaty z raportu oraz informacje o nim pochodzą z tekstu: T. Misiak, *Awaria pokoleniowa albo bariery muzycznej inicjacji*, „Ruch Muzyczny” 1987, nr 8, s. 7-8.

<sup>53</sup> S. Żerańska-Kominek, *Kultura muzyczna w Polsce: niektóre aspekty kryzysu*, „Ruch Muzyczny” 1990, nr 11, s. 3.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

o muzyce jest sytuacją kuriozalną. Konstrukcja programów nauczania dyscyplin artystycznych w szkołach powszechnych, sposób ich realizacji, a także przyjęta wizja sztuki były często krytykowane. Zarzucano im niewielką adekwatność wobec przemian zachodzących w muzyce (wyraźne preferowanie dzieł z wcześniejszych epok), całkowite pomijanie jej zróżnicowania gatunkowego oraz podstawowe błędy psychologiczno-pedagogiczne. Nacisk położony został na wiedzę teoretyczną uczniów, nie zaś na rozwijanie ich umiejętności i rzeczywistych zainteresowań muzycznych. Częstszym efektem takiego podejścia było zniechęcenie wychowanków do muzyki niż wzbudzenie postaw „melomańskich”<sup>55</sup>.

Warto przypomnieć, że środowisko jazzowe było pierwszym, które formułowało krytyczne uwagi na temat polskiego szkolnictwa. W miesięczniku „Jazz” Ludwik Erhardt – już w roku 1957 – pisał: „ogromne masy młodych ludzi, którzy od dwunastu lat istnienia państwa kształcą się w szkołach, nie otrzymują w nich żadnego wychowania estetycznego. Przerażliwe w swych konsekwencjach zaniedbanie kształcenia potrzeby sztuki stawia nas wobec całkiem realnej perspektywy, że [...] społeczeństwo będzie się składało z milionów barbarzyńców i garstki nikomu niepotrzebnych artystów”<sup>56</sup>.

Prekursorska próba poszerzenia programu nauczania w polskich szkołach muzycznych także o problematykę jazzową została podjęta jeszcze w 1956 r. W jednej z krakowskich średnich szkół muzycznych eksperymentalnie utworzono wówczas klasę muzyki rozrywkowej. Funkcjonowała jednak krótko, a zatem ma to znaczenie tylko historyczne. Na początku lat 60. XX w. grupa jazzmanów pod patronatem Ministerstwa Oświaty opracowała program edukacyjny dla szkół średnich – także muzycznych – który w formie koncertu łączonego z prelekcją dotyczącą podstaw wiedzy o jazzie był prezentowany na spotkaniach z młodzieżą. Projekt realizowano podczas wielokrotnych wyjazdów do różnych placówek wychowawczych na terenie kraju.

U schyłku lat 60. XX w. „Jazz” zainicjował dyskusję na temat możliwości nauczania jazzu w szkołach muzycznych. Podkreślano podwójną złożoność takich prób. Po pierwsze – wskazywano na brak w pełni zadowalającego opisu i zdefiniowania muzyki jazzowej. Często wyrażano też wątpliwości, na ile jest możliwe przekazanie w systemie akademickim jazzowej idiomatyki, w jaki sposób należy opracować materiały dydaktyczne, skoro zapis nutowy tylko w niewielkim zakresie odzwierciedla rzeczywistą postać utworu jazzowego. Po wtóre – zauważano, iż wprowadzenie zajęć z jazzu do harmonogramu studiów w PWSM-ach czy katedrach i instytutach muzykologii wiązałoby się z przełamywaniem niechęci tych środowisk do muzyki jazzowej.

---

<sup>55</sup> Ważkie uwagi na ten temat zob. R. Zawadzki, *Destrukcyjne aspekty pedagogiki muzycznej*, „Ruch Muzyczny” 1990, nr 20. Pisał o tym także W. Jankowski, *Szkoły muzyczne jako instytucje promocji kulturalnej*, „Ruch Muzyczny” 1979, nr 14.

<sup>56</sup> L. Erhardt, *O „koegzystencji” na ponuro*, „Jazz” 1957, nr 4, s. 1.

W serii wywiadów zachęcano kompozytorów, teoretyków muzyki, pracowników naukowych wyższych uczelni do zadeklarowania podjęcia próby opracowania programu zajęć. Trudno orzec, na ile dyskutanci stanowili grupę reprezentatywną dla środowiska tzw. muzyki poważnej, można jednak zauważyć brak negatywnych opinii o jazzie. Pozostaje to w sprzeczności z wnioskiem Jana Krenza, iż „Znacznie częściej w naszym środowisku spotyka się obojętność lub wrogość wobec jazzu”<sup>57</sup>. Zasadne wydaje się domniemanie, że redakcja selekcjonowała wypowiedzi, chcąc wzmocnić sugestię o nieodzowności instytucjonalnej edukacji jazzowej. Do najczęściej omawianych propozycji i poruszanych w tych rozmowach wątków należały:

- konieczność warsztatowej wszechstronności współczesnego, wykształconego muzyka. Służyć ma temu znajomość różnorodnych kierunków muzycznych – w tym idiomu jazzowego;
- wprowadzenie elementów wiedzy o jazzie do głównego harmonogramu studiów – zwłaszcza na kierunkach teoria muzyki i kompozycja;
- poszerzenie systemu edukacji m.in. poprzez wprowadzenie (np. na III roku) muzyki jazzowej jako ewentualnej specjalizacji;
- możliwość uczestnictwa w kursie jazzowym na zasadach fakultatywnych (zwykle czas jego trwania szacowano na dwa semestry);
- zasadność poszerzenia zakresu studiów, przy zastrzeżeniu jednak, iż nie można w pełni przekazać istoty jazzu metodami konserwatoryjnymi – konieczne są specjalne predyspozycje i indywidualne poszukiwania;
- sprzeciw wobec utworzenia wyspecjalizowanych wydziałów jazzu;
- przekonanie, że uzyskiwane przez studentów podczas zajęć umiejętności techniczne są wystarczające także do wykonywania jazzu, zatem dodatkowe zajęcia w tym zakresie nie są potrzebne.

Inicjatywa pisma „Jazz” zbiegła się w czasie z początkami „stacjonarnego” nauczania muzyki jazzowej. W 1968 r. otworzono na Wydziale Kompozycji PWSM w Krakowie dwuletnie seminarium muzyki scenicznej i jazzowej<sup>58</sup>, w Katowicach powstało natomiast Studium Zawodowe Muzyki Rozrywkowej. Na jego bazie w roku 1970 na katowickiej PWSM zorganizowany został Wydział Muzyki Rozrywkowej, który w zmodyfikowanej postaci działa do dziś (od 1983 r. pod nazwą Wydział Jazzu i Muzyki Rozrywkowej). Niezwykle istotną rolę w kształceniu polskich jazzmanów odegrały także, odbywające się od 1971 r., dwutygodniowe letnie warsztaty jazzowe w Chodzieży (później prowadzono je w Puławach).

<sup>57</sup> *Jestem gorącym zwolennikiem jazzu* [wywiad Krystiana Brodackiego z Janem Krenzem], „Jazz” 1968, nr 2, s. 16.

<sup>58</sup> Podobne rozwiązanie wprowadziło później Ministerstwo Kultury i Sztuki na III i IV roku w wymiarze 2 godzin tygodniowo dla studentów kierunków kompozycja i dyrygentura.

Powołanie wydziału jazzu w katowickiej PWSM świadczy niewątpliwie o zmianach, jakie zaszły w ocenie jazzu jako muzyki i jako zjawiska kulturowo-społecznego. Wydaje się jednak, że słuszniej będzie to interpretować jako pewnego rodzaju kompromis wobec wymogów życia muzycznego niż jako świadectwo rzeczywistej akceptacji muzyki jazzowej. Zważywszy bowiem na niewielką liczbę przyjmowanych studentów<sup>59</sup>, jego działalność była niewspółmierna do zainteresowania kandydatów i twórczej aktywności krajowego środowiska jazzowego. Wśród refleksji z okazji dziesięciolecia działalności Wydziału znaleźć można było i takie: „Wszelkie dotychczasowe dyskusje i sposoby uzdrowienia sytuacji zaczynały się i kończyły na sprawach szczegółowych, wysuwano różne propozycje doskonalenia systemu, który nigdy nie istniał jako taki [...]. Zamiast proponować nowe efemerydy, trzeba rozwiązać zagadnienie podstawowe – stworzyć system lub przynajmniej jego trwały załączek w postaci regularnej, oficjalnie popieranej, specjalistycznej szkoły jazzu”<sup>60</sup>. „[...] u nas nie było, nie ma i wątpliwe, aby w najbliższej przyszłości była prawdziwa edukacja jazzowa. [...] W zasadzie dyskusja o nauczaniu jazzu w Polsce jest rozmową o społeczności polskich jazzmanów, o ich środowisku i instytucjach dla tego środowiska właściwych. Nie ma bowiem u nas szkół jazzowych ani odpowiednich wydziałów w szkołach muzycznych”<sup>61</sup>.

Inną – może nawet istotniejszą – przesłankę świadczącą o usytuowaniu jazzu w naszym życiu artystycznym stanowi stopień jego uwzględnienia na odbywającym się dekadę później (grudzień 1979 r.) Kongresie Upowszechnienia Kultury Muzycznej. W dwudniowym spotkaniu zorganizowanym przez Ministerstwo Kultury i Sztuki oraz Związek Kompozytorów Polskich i Stowarzyszenie Polskich Artystów Muzyków uczestniczyło blisko 600 osób – wykonawcy, kompozytorzy, pedagodzy muzyczni i organizatorzy przedsięwzięć muzycznych, a także pracownicy mediów, przedstawiciele władz kultury, stowarzyszeń i organizacji zajmujących się muzyką. Wygłoszono ponad 80 referatów, spośród których nie było wystąpienia Polskiego Stowarzyszenia Jazzowego. Mało tego – jazz pojawił się wyłącznie incydentalnie jako element poboczny towarzyszący innemu zagadnieniu<sup>62</sup>.

Wydaje się, iż do zespołu podstawowych cech świadomościowego aspektu polskiej kultury muzycznej należy jednocześnie występowanie sprzecznych konstatacji i koncepcji sytuowania oraz oceniania jazzu. Podobnie jest także na poziomie faktów. W 1983 r. z okazji 25. edycji Jazz Jamboree grupa jazzmanów i organizatorów została

---

<sup>59</sup> Na początku lat 70. XX w. roczniki liczyły około 10 osób, zaś w roku 1977 limit miejsc – decyzją niezależną od kierownictwa Wydziału – ograniczono do 6.

<sup>60</sup> *Call & Response*, „Jazz Forum” 1980, nr 3(65), s. 25.

<sup>61</sup> *Ibidem*, s. 23.

<sup>62</sup> Zob. J. Borkowski, *Złudzenia i rzeczywistość. Głos o Kongresie Upowszechnienia Kultury Muzycznej*, „Jazz Forum” 1980, nr 1, s. 3-4.



udekorowana państwowymi odznaczeniami za wkład w rozwój kultury muzycznej<sup>63</sup>. Niewiele później „Ruch Muzyczny” sporządził wykaz ważniejszych wydarzeń z życia muzycznego w czterdziestoleciu PRL<sup>64</sup>. Znalazło się w nim miejsce na odnotowanie zmiany siedziby warszawskiej PWSM, powołania w Poznaniu Polskiego Teatru Tańca czy odsłonięcia odrestaurowanego pomnika Fryderyka Chopina, brak natomiast choćby najmniejszej wzmianki o istnieniu w Polsce muzyki jazzowej. Także więc i tutaj zostało pominięte prawie 30 lat aktywnego i twórczego istnienia muzyki jazzowej w polskiej rzeczywistości kulturalnej. Wszystko to w epoce, gdy nasi jazzmani znani już byli poza krajem i nawiązywali współpracę z muzykami światowego formatu.

W tej dekadzie ukazywały się roczniki „Ruchu Muzycznego”, w których całkowicie pomijano bogactwo polskiej rzeczywistości muzycznej. Z lekceważeniem traktowano wszelkie przejawy życia muzycznego wykraczające poza tradycyjną artystyczną muzykę europejską. Zdarzało się to również wcześniej, ze znacznie mniejszą jednak konsekwencją. Dotyczyło to także zjawisk jazzowych. Bywały lata, w których ograniczano się wyłącznie do zdawkowej i – bywało – pełnej merytorycznych nieścisłości relacji z Jazz Jamboree. Jeszcze w latach 70., a zwłaszcza 60. XX w., właśnie tutaj znaleźć można było wiele interesujących wypowiedzi o jazzie. Jest to zmiana zastanawiająca, a ze względu na długą tradycję pisma i jego oddziaływanie opiniotwórcze ewolucja na pozycję jednej z bardziej konserwatywnych instytucji krajowego życia muzycznego może być także znacząca. Skłania bowiem do przypuszczeń o postępującym w latach 90. XX w. dystansowaniu się od jazzu środowiska związanego z tzw. muzyką poważną. Miałoby to zaś wpływ na preferowany wówczas w polskim szkolnictwie model kształcenia i artystycznego, i ogólnego.

## Bibliografia

- Absolwenci PWSM rocznika 1977/1978 – Gdańsk*, „Ruch Muzyczny” 1979, nr 3.  
*Absolwenci PWSM rocznika 1977/1978 – Katowice*, „Ruch Muzyczny” 1979, nr 4.  
*Absolwenci PWSM rocznika 1977/1978 – Kraków*, „Ruch Muzyczny” 1979, nr 7.  
*Absolwenci PWSM rocznika 1977/1978 – Łódź*, „Ruch Muzyczny” 1979, nr 8.  
*Absolwenci PWSM rocznika 1977/1978 – Warszawa*, „Ruch Muzyczny” 1979, nr 6.  
*Absolwenci PWSM rocznika 1977/1978 – Wrocław*, „Ruch Muzyczny” 1979, nr 2.  
Beylin P., *Czego nie powiedziałem w dyskusji o jazzie*, [w:] *idem, O muzyce i wokół muzyki*, Kraków 1975.  
Biegański K. *et al.*, *Mała encyklopedia muzyki*, red. S. Śledziński, Warszawa 1968.

<sup>63</sup> Także wcześniej Ministerstwo Kultury i Sztuki wielokrotnie przyznawało muzykom jazzowym wyróżnienia i fundowało różnego rodzaju stypendia.

<sup>64</sup> *Ważniejsze wydarzenia z dziejów muzyki polskiej w czterdziestoleciu*, oprac. M. Tomaszewski, „Ruch Muzyczny” 1985, nr 6.

- Borkowski J., *Złudzenia i rzeczywistość. Głos o Kongresie Upowszechnienia Kultury Muzycznej*, „Jazz Forum” 1980, nr 1.
- Call & Response*, „Jazz Forum” 1980, nr 3.
- Dziębowska E., *Cel, zakres i warunki realizacji nowego programu studiów muzykologicznych*, „Muzyka” 1974, nr 2.
- Dziębowska E., *Społeczne funkcje muzykologii w Polsce*, „Muzyka” 1975, nr 3.
- Erhardt L., *O „koegzystencji” na ponuro*, „Jazz” 1957, nr 4.
- Fenomen jazzu obchodzi mnie jako element infiltracji elementów różnych kultur* [wywiad Marka Wierońskiego z Zofią Lissą], „Jazz” 1970, nr 6.
- Gałaszka M., Kowalewicz K., *Muzyka z perspektywy odbiorcy (środowisko studenckie)*, „Muzyka” 1982, nr 3-4.
- Jak zostać magistrem jazzu?* [rozmowa Romana Kowala z Janem Jarczykiem i Januszem Stefańskim], „Jazz Forum” 1973, nr 2.
- Jankowski W., *Szkoły muzyczne jako instytucje promocji kulturalnej*, „Ruch Muzyczny” 1979, nr 14.
- Janusz Cegięła wierny jazzowi* [wywiad Aleksandra J. Rowińskiego], „Jazz” 1970, nr 6.
- Jestem gorącym zwolennikiem jazzu* [wywiad Krystiana Brodackiego z Janem Krenzem], „Jazz” 1968, nr 2.
- Kaczyński T., *JJ '68 przez okulary WJ*, „Ruch Muzyczny” 1969, nr 1.
- Kisielewski S., *Nowa sztuka nowych ludzi*, „Tygodnik Powszechny” 1960, nr 39.
- Kisielewski S., *Wstęp*, [w:] Leopold Tyrmand, *U brzegów jazzu*, Warszawa 1992.
- Krzysztof Meyer o jazzie*, „Jazz” 1970, nr 12.
- Lissa Z., *O wielowarstwowości kultury muzycznej*, „Muzyka” 1959, nr 1.
- Lissa Z., *Recepcja muzyczna jako współczynnik historii muzyki*, „Muzyka” 1971, nr 3.
- Lissa Z., *Recepcja muzyczna jako współczynnik historii muzyki*, [w:] eadem, *Nowe szkice z estetyki muzycznej*, Kraków 1975, s. 117.
- (m), *Jazz a umuzykalnienie*, „Jazz” 1961, nr 6, s. 14.
- Mały Leksykon Jazzu*, oprac. M. Świącicki, J. Balcerak i in., „Jazz” roczniki 1967-1968.
- Michalski D., *Nie było nas – był jazz*, [w:] *Cały ten „jazz”*, red. J.J. Herlinger, Warszawa 1990.
- Misiak T., *Awaria pokoleniowa albo bariery muzycznej inicjacji*, „Ruch Muzyczny” 1987, nr 8.
- Misiak T., *Muzyka poważna, muzyka popularna. Dualizm współczesnej kultury muzycznej a perspektywy współczesnej socjologii muzyki*, „Muzyka” 1983, nr 4.
- Muzyka powstaje z ciszy* [wywiad Macieja Zimmermana z Adamem Makowiczem], „Jazz Forum” 1985, nr 2.
- Panek W., *Zainteresowanie jazzem*, „Jazz” 1977, nr 2.
- Pociej B., *Miejsce jazzu*, „Jazz” 1971, nr 7-8.
- Podstawowe uwarunkowania dostępu dzieci i młodzieży do kultury muzycznej*, red. A. Rakowski, Warszawa 1986.
- Potocki A., *Upowszechnianie kultury muzycznej. Refleksje przed Kongresem*, „Ruch Muzyczny” 1979, nr 14.
- Reiss J.W., *Mała encyklopedia muzyki*, red. S. Śledziński, Warszawa 1960.
- Szachowski T., *Nie chcemy takiej encyklopedii*, „Jazz Forum” 1982, nr 4.

- Trzaskowski A., *Suplement jazzowy*, [w:] B. Schaeffer, *Leksykon kompozytorów XX wieku*, t. 2, Kraków 1966.
- Ważniejsze wydarzenia z dziejów muzyki polskiej w czterdziestoleciu, oprac. M. Tomaszewski, „Ruch Muzyczny” 1985, nr 6.
- Wprowadziliśmy przedmioty z zakresu jazzu [rozmowa Marzeny Kotyńskiej z Florianem Dąbrowskim], „Jazz” 1968, nr 5.
- Z Krzysztofem Pendereckim o „Actions” [rozmowa Romana Kowala], „Jazz Forum” 1973, nr 3.
- Z zagadnień muzykologii współczesnej, red. A. Neuer, Warszawa 1978.
- Zawadzki R., *Destrukcyjne aspekty pedagogiki muzycznej*, „Ruch Muzyczny” 1990, nr 20.
- Żerańska-Kominek S., *Kultura muzyczna w Polsce: niektóre aspekty kryzysu*, „Ruch Muzyczny” 1990, nr 11.

### **The place of jazz in Polish music education in 1960-1990. Attitudes, declarations, facts**

#### Summary

The article outlines the place of jazz in Polish musical culture, highlighting that it is chiefly shaped by the unfavorable stance of the precursors of Polish post-war musicology toward this genre. The materials presented in the text reveal a prevailing negative disposition among the Polish musicological community towards jazz, or even a lack of competence for its appropriate analysis. Such an outlook appears to adversely impact not only the status of music education in Poland but also the general level of artistic and aesthetic sensibility in contemporary Polish society.

**Keywords:** jazz, education, reception, musicology, PRL (People's Republic of Poland)