

Aya Al Azab-Ruszczyńska

Instytut Nauk o Sztuce, Szkoła Doktorska, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

JAZZ I BLUES – AFROAMERYKAŃSKA MOZAIKA CZY ODRĘBNE GATUNKI? REFLEKSJA NAD POLSKĄ RECEPCJĄ



Wstęp

Kultura muzyczna Afroamerykanów inspirowała kompozytorów amerykańskich¹ i europejskich już w pierwszym dziesięcioleciu XX wieku, choć początków wpływów można doszukiwać się jeszcze w XVIII wieku². Muzyka afroamerykańska – od cake-walku, ragtime’u, przez jazz i bluesa, aż do rock and rolla³ – wpłynęła na globalną kulturę popularną, stając się źródłem dla rozwoju wielu gatunków wykonywanych na całym świecie. Fenomen ten nie ominął także Polski, gdzie od lat 20. XX wieku rozwijał się jazz⁴, a blues po raz pierwszy zabrzmiał publicznie w 1957 roku podczas II Festiwalu Jazzowego w Sopocie⁵. Do dziś w Polsce wykonuje się muzykę bluesową i jazzową, co roku organizowane są tematyczne festiwale muzyczne gromadzące licznych miłośników tych gatunków. Podobną funkcję pełnią audycje radiowe i czasopisma tematyczne, które skupiają grupy słuchaczy, fanów konkretnego stylu muzyki, dzielących wspólne zainteresowania i preferencje muzyczne.

¹ Jacqueline Djedje, *African American Music to 1900*, w: *The Cambridge History of American Music*, red. David Nicholls, Cambridge 1998, s. 103–134.

² Muzycy afroamerykańscy mieli pojawić się w Europie jako wędrowni śpiewacy już w XVIII wieku, natomiast wypracowane gatunki, jak ragtime, miały być już prezentowane publiczności w największych europejskich miastach w 1900 roku. Por. *African American Music. An Introduction*, red. Mellonee V. Burnim, Portia K. Maultsby, New York 2015.

³ Por. Larry Birnbaum, *Before Elvis. The Prehistory of Rock 'n' Roll*, Plymouth 2013.

⁴ Por. Krystian Brodacki, *Historia jazzu w Polsce*, Kraków 2010; Andrzej Schmidt, *Jazz w Polsce*, w: idem, *Historia jazzu*, Lublin 2009, s. 524–526; Rafał Ciesielski, *Polska krytyka jazzowa XX wieku. Zagadnienia i podstawy*, Zielona Góra 2017.

⁵ Marek Jakubowski, Mariusz Szalbierz, *Encyklopedia muzyki popularnej. Blues w Polsce*, Poznań 1997.

Należy jednak ustalić, jaką formę przyjął i jak rozumiany jest blues i jazz w Polsce. W procesie rozwoju muzyka afroamerykańska była bowiem przetwarzana przez inne kultury, poddawana interpretacjom, skutkiem czego zyskiwała nowe znaczenia i funkcje. Jakie skutki odłączenia tych wytworów afroamerykańskiej kultury od ich rodowodu można dostrzec w polskiej recepcji muzyki bluesowej i jazzowej? Czy blues pozostaje nierozzerwalnym elementem jazzu? Czy rozumienie bluesa przez Polaków wpłynęło na stosunek jazzowego środowiska? W niniejszym artykule przedstawię specyfikę polskiej recepcji bluesa i jazzu w kontekście ich dwoistej relacji – z jednej strony współobecności, z drugiej zaś odrębności. Następnie spróbuję ustalić przyczynę tej niejednorodności. Punktem wyjścia będzie teza o nierozzerwalności bluesa i jazzu, podparta przede wszystkim afroamerykańskimi badaniami kulturoznawczymi, muzykologicznymi i etnomuzykologicznymi.

Terminologia

Recepcję – za Małgorzatą Woźną-Stankiewicz – rozumiem jako „to wszystko, co nadbudowuje się nad percepcją estetyczną w sferze kultury i przynależy do świadomości społecznej danego kręgu kulturowego”⁶. Przedmiotem badań zatem jest „to, co ma charakter intersubiektywny i funkcjonuje w wyobrażeniach danej społeczności: odczytane przez nią «wartości i charakter, sensy i przesłanie dzieła, zrozumiane, ocenione i umiejscowione w systemie kultury»”⁷. Ze względu na szeroki zakres problematyki tych rozważań, mniej uwagi poświęcę warstwie wykonawczej, natomiast skupię się na recepcji w rozumieniu tylko przestrzeni odbioru, czyli krytyczno-historycznej refleksji oraz pozostających w obiegu kulturowym tekstach o muzyce obcych autorów. Źródłami recepcyjnymi, do których się odwołam, są: wypowiedzi muzyków, programy festiwali oraz czasopisma (recenzje, artykuły, felietony i relacje).

Teza – blues i jazz jako nierozzerwalna więź afroamerykańskiej muzyki

Jazz i blues są częścią złożonej całości, jaką jest kultura afroamerykańska, powstały obok (lub z) takich stylów jak *work song*, *field hollers*, *spirituals*, *sermon songs*,

⁶ Małgorzata Woźna-Stankiewicz, *Recepcja muzyki francuskiej w Polsce w II połowie XIX wieku w kontekście idei estetycznych epoki*, Kraków 2003, s. 11. Autorka formułuje (fragmentarycznie przeze mnie przywołaną) definicję, opierając się na pracy Mieczysława Tomaszewskiego. Por. Mieczysław Tomaszewski, *Z badań nad rezonansem muzyki Chopina: „Etiuda a-moll” op. 25 nr 11 w świetle jej słownych interpretacji*, w: „Rocznik Chopinowski” 1995, nr 21, s. 17–44.

⁷ Małgorzata Woźna-Stankiewicz, *Recepcja muzyki...*, op. cit., s. 11.

ragtime, gospel, soul, rhythm and blues. W związku z rozwojem tych gatunków muzycznych na całym świecie, ich uniwersalnością, stały się one częścią kultury globalnej, a co za tym idzie odłączyły się od afroamerykańskiego rodowodu i pierwotnych symboli, znaczeń i funkcji. Dopiero rozwój *black studies*, a przede wszystkim włączenie środowisk afroamerykańskich do dyskusji o ich kulturze muzycznej pozwoliło na przededefiniowanie pewnych terminów i opowiedzenie czarnej historii nie tylko przez białych badaczy.

Główna teza artykułu zaczerpnięta została z wypowiedzi etnomuzykolożki Mellonnee Burnin, która w jednym z wywiadów zaznacza nierozzerwalność stylów afroamerykańskich: „Muzyka afroamerykańska jest bardzo złożoną mozaiką, a poszczególne gatunki wzajemnie na siebie wpływają. Formy nie są od siebie izolowane, ale tworzą jednolitą kulturową całość. Jazz nie może być całkowicie oddzielony od gospel, blues nie może być całkowicie oddzielony od spiritual”⁸. Kiedy spojrzymy na jazz i blues z perspektywy etnomuzykologicznej, z perspektywy afroamerykańskiej kultury, to wyłuskiwanie (i izolowanie) poszczególnych gatunków od siebie, od tej „złożonej mozaiki”, może okazać się dla nich deprecjonujące. Afroamerykański dyskurs kulturowo-socjologiczny wnosi nowe spojrzenie także na blues i jazz, przede wszystkim wskazując, że nie są to tylko gatunki muzyczne, ale część kultury, duchowości, życia społecznego – sfer przenikających się ze sobą – co jest główną cechą afrykańskiej kultury, cechą do niedawna nie braną pod uwagę przez białych badaczy afroamerykańskiej muzyki. O bluesie – w szerszym, nie tylko muzycznym kontekście – można przeczytać m.in. w *Encyclopedia of Black Studies*⁹. Co istotne, hasło *Blues* poprzedzone jest zagadnieniami odnoszącymi się do duchowości, w których poświęcono bluesowi znaczną część definicji. W hasle *Czarny egzystencjalizm* (*Black Existentialism*) wyjaśniona zostaje psychologiczna i duchowa funkcja bluesa: „Kwintesencją muzycznej odpowiedzi na czarny egzystencjalizm jest blues. Blues koncentruje się na trudach życia i wnosi rzeczywistość do świata uczuć, czarne cierpienia i radości. Jako forma sztuki odrzuca przewidywalność i ludzkie ograniczenia. Zachęca do improwizacji, co sprawia, że piosenki bluesowe i ich pochodne – jazz, rhythm and blues, soul, funk, reggae, samba, salsa i niektóre formy hip-hopu – są przykładami egzystencjalnego credo egzystencji ponad/przed

⁸ Mellonnee Burnin, Patricia Shehan Campbell, *Mellonnee Burnin on African American Music*, „Music Educators Journal” 1995, vol. 82, nr 1, s. 41–48. „African American music is a very complex mosaic, and each genre has mutually influenced the next. The forms are not isolated, but are fit neatly into a unified cultural whole. Jazz cannot be wholly separated from gospel, and blues cannot be altogether separated from the spiritual” [przekł. własny].

⁹ *Encyclopedia of Black Studies*, red. Molefi Kete Asante, Ama Mazama, California 2005.

esencją i jego związku z kwestią wolności. Co więcej, wyjątkowy sposób, w jaki blues ożywia rzeczywistość i jego paradoksalnie radosny wgląd w cierpienie – poprzez stawianie mu czoła, a nie unikanie go – wskazuje na antropologię czarnej dorosłości jako walkę z rozpaczą. To sprawia, że blues jest ważnym oponentem antyczarnego rasizmu. Rasizm próbuje zepchnąć czarnych ludzi do poziomu rozwoju dzieci, uwięzić ich tam i zniwelować/zniszczyć ich poczucie własnej wartości. Natomiast piosenki bluesowe zachęcają do dojrzewania i rozwoju, są afirmacją życia. Oddziaływanie bluesa jest bardzo szerokie – przenika on niemal wszystkie wytwory czarnej estetyki. Można go znaleźć w obrazach i rzeźbach, w dramatach i tańcu¹⁰. Blues można także znaleźć w haśle *Czarna teologia* (*Black Theology*), w którym ponownie akcentuje się jego rolę w przeżyciu religijnym, nie zaś rozrywkową. Wymieniony zostaje jako jedna z form umożliwiających wyzwolenie: „Według czarnej teologii należy wyjść poza kościelne doświadczenie, aby odkryć źródło teologii. Można je zatem znaleźć w czarnym folklorze, spirituals i bluesie. Zadaniem duchowieństwa i teologów jest czerpanie z tych bogatych źródeł, które ostatecznie pomogą w wyzwoleniu wszystkich uciśnionych ludzi”¹¹. Aż w końcu w samym haśle *Blues* spotkać się można – w przeciwieństwie do wyników badań bluesa przez pierwszych (zachodnioeuropejskich) naukowców¹², ale także dostępnych w Polsce

¹⁰ Lewis R. Gordon, *Black Existentialism*, hasło w: *Encyclopedia of Black Studies*, op. cit., s. 123–124. „The quintessential black existential response in music is the blues. The blues focus on life’s difficulties and brings reality to the world of feeling or black suffering and joy. As an art form, the blues defy predictability and human closure. The blues welcome improvisation, which makes blues songs and their offspring—jazz, rhythm and blues, soul, funk, reggae, samba, salsa, and some forms of hip-hop—exemplars of the existential credo of existence preceding essence and its connection to the question of freedom. What is more, the unique way in which the blues bring to life the reality of and paradoxically joyful insight into suffering—by facing it instead of avoiding it—points to an anthropology of black adulthood as a struggle against despair. This makes the blues an important adversary of antiblack racism. Racism attempts to force black people to the developmental level of children, freeze them there, and denigrate black self-value. Blues songs, by contrast, encourage maturation and growth and are life affirming. The impact of the blues is broad—it permeates nearly all black aesthetic productions. It can be found in paintings and sculptures, dramas and dance” [przekł. własny].

¹¹ Douglas E. Thomas, *Black Theology*, hasło w: *Encyclopedia of Black Studies*, op. cit., s. 165. „According to black theology, it is necessary to go beyond the church experience to discover the source of theology. Thus, it can be found in black folklore, spirituals, and the blues. It is the function of the clergy and theologians to glean insight from these rich sources, findings that eventually will aid in the liberation of all oppressed people” [przekł. własny].

¹² O europocentrycznej narracji i jej wpływie na rozumienie afroamerykańskiej muzyki można przeczytać w pracach Samuela A. Floyda. Zob. Samuel A. Floyd, *Black Music and Writing Black Music History: American Music and Narrative Strategies*, „Black Music Research Journal” 2008, nr 28, s. 111–21.

publikacji o jazzie i bluesie¹³, które zaznaczają europejski wpływ na gatunki afroamerykańskie¹⁴ – z jednoznacznymi stwierdzeniami o afrykańskim rodowodzie tego zjawiska muzycznego: „Opierając się na tradycji ustnej, blues jest bezpośrednio związany z afrykańskimi precedensami muzycznymi pod względem struktury i tonacji, stylu wykonania, wyboru instrumentów towarzyszących i roli muzyka. Elementy charakterystyczne dla muzyki wykonywanej przez griotów, śpiewaków pochwalnych z Senegambii, są tak powszechne w bluesie, że można go postrzegać jako transformację afrykańskiego dziedzictwa muzycznego w celu dostosowania go do doświadczeń Afrykanów w Ameryce. Zarówno w muzyce griotów, jak i w bluesie powszechne jest stosowanie skali pentatonicznej, schematów «call-and-response» oraz specjalnych efektów wokalnych”¹⁵. Autorzy definicji potwierdzają także

¹³ Ze względu na podejmowany w artykule problem recepcji i obecności omawianych gatunków muzycznych w kulturze polskiej, publikacje popularyzatorskie (nie tylko naukowe), a więc popularno-naukowe, publicystyczne są kluczowe dla budowania świadomości polskich odbiorców i uczestników życia społeczno-muzycznego. Mowa zatem o publikacjach polskich autorów i tych przetłumaczonych na język polski, dostępnych dla polskiego czytelnika nieznanego języka obcego. Por. Andrzej Schmidt, *Historia jazzu*, Lublin 2009; Jacek Niedziela-Meira, *Historia jazzu. 100 wykładów*, Katowice 2014; Joachim Ernst Berendt, *Wszystko o jazzie. Mały leksykon*, Kraków 1969; idem, *Wszystko o jazzie: od Nowego Orleanu do jazz-rocka*, Kraków 1991; idem, *Wariacje na temat jazzu*, Kraków 1961; Andre Hodeir, *Ludzie i problemy jazzu*, Kraków 1961; Leopold Tyrmand, *U brzegów jazzu*, Kraków 1957; Józef Balcerak, *Magia jazzu*, Warszawa 1981; Wacław Panek, *Z polskiej krytyki jazzowej*, Kraków 1978.

¹⁴ Problem dotyczy odpowiedniej proporcji – kultur uczestniczących w kształtowaniu afroamerykańskiej muzyki – wykazanej w badaniach nad procesem akulturacji (zob. Sławomira Żerańska-Kominek, *Muzyka w kulturze: wprowadzenie do etnomuzykologii*, Warszawa 1995, s. 305). Zanim afroamerykańskie środowiska akademickie zostały włączone do dyskusji nad historią ich kultury, dominowała narracja europocentryczna, która dopuszczała w badaniach wpływ afrykańskiej kultury w procesie akulturacji, lecz nie w takim stopniu, jaki udowadniają naukowcy reprezentujący dyscyplinę *black studies*. Dodatkowo badacze anglosascy i zachodnioeuropejscy, analizując muzykę afroamerykańską, posługiwali się muzykologiczną metodologią i terminologią niedostosowaną do badań nad kulturą afrykańską – co mogło doprowadzić do błędnych wniosków i opisów zjawisk muzycznych tak odmiennych od rodzimych. Jak przywołuje stanowisko Gerharda Kubika Stanisław Kokoszka: „Gerhard Kubik zwraca uwagę na «nieprzetłumaczalność» afrykańskiego myślenia na nasze pojęcia, a tym samym niemożność zastosowania zachodniej terminologii do jej opisu [...] postuluje on spojrzenie na kulturę od wewnątrz (*intra-cultural-approach*), możliwe przy użyciu jej własnych lub też nowych, adekwatnych kategorii pojęciowych”; zob. Stanisław Kokoszka, *Rytm w muzyce Afryki i jego recepcja w twórczości kompozytorów współczesnych*, w: *Rytmy i kroki Afryki*, red. Wiesna Mond-Kozłowska, Kraków 2011, s. 214.

¹⁵ Mawusi Renee Simmons, *Blues*, hasło w: *Encyclopedia of Black Studies*, op. cit., s. 169. „Based in oral tradition, the blues are directly linked to African musical precedents in structure and tonality, style of delivery, choice of accompanying instrument, and the role of the musician. Distinctive elements in the music performed by the djelis, praise singers, of Senegambia are so prevalent in the blues that the blues can be seen as a transformation of this African musical

kluczową rolę bluesa w powstaniu innych gatunków muzyki popularnej: „Blues posłużył jako podstawa wczesnego rozwoju jazzu i w znacznym stopniu wpłynął na amerykańskie formy muzyki popularnej, takie jak rhythm and blues, muzyka soul i rock-n-roll. Badanie bluesa jest ważne, ponieważ blues jest syntezą ideologii i wrażliwości, które zapewniają krytyczny wgląd w psychikę Afroamerykanów”¹⁶. Warto w tym miejscu przytoczyć także fragment definicji jazzu z wyżej wspomnianej encyklopedii, w której jazz jest scharakteryzowany jako tradycja muzyczna: „Jazz to klasyczna tradycja muzyczna stworzona przez Afrykanów w Ameryce, począwszy od końca XIX wieku”, a podając fundament formotwórczy, autorzy wyodrębniają tylko dwa gatunki, z których powstał jazz, jednym z nich jest blues: „Jazz rozwinął się przede wszystkim jako wypadkowa dwóch afroamerykańskich gatunków muzycznych – ragtime’u i bluesa”¹⁷. Dodać należy, że podobnie jak blues, jazz jest wartością także pozamuzyczną: „[...] wiele stylów jazzu odzwierciedla styl życia i kulturę Afroamerykanów w różnych okresach historycznych [...] Jako tradycja artystyczna i kulturowa, jazz ujawnia «duszę» Afroamerykanów i we wszystkich swoich przejawach oddaje «ducha» życia w Ameryce”¹⁸.

African American studies jasno określają kluczowe miejsce bluesa w kulturze (nie tylko muzycznej) Afroamerykanów. Wyjaśniają, jakie funkcje pełni on w sferze społecznej i duchowej, a także zaznaczają jego pozamuzyczne wartości. Takie ukazanie bluesa znacznie różni się od rozumienia tego gatunku w Polsce¹⁹, co znajduje odbicie w źródłach recepcyjnych. Opisują one między innymi, jaką rolę pełni blues w polskiej kulturze, jakie są sposoby jego definiowania, a także – co jest tego konsekwencją – charakter relacji środowisk bluesowych i jazzowych. Poniżej

heritage to accommodate the experiences of Africans in America. The use of the pentatonic scale, call-and-response patterns, and special vocal effects are common in both the music performed by the djelis and the blues” [przekł. własny].

¹⁶ Ibidem, s. 170. „The blues have served as the basis for the early development of jazz and greatly influenced American popular music forms such as rhythm and blues, soul music, and rock-n-roll. The study of the blues is important because the blues are a synthesis of ideologies and sensibilities that provide critical insight into the African American psyche” [przekł. własny].

¹⁷ Mawusi Renee Simmons, *Jazz*, hasło w: *Encyclopedia of Black Studies*, op. cit., s. 281. „Jazz is the classical musical tradition created by Africans in America beginning in the late 19th century. Jazz developed primarily as an outgrowth of two African American musical genres – ragtime and the blues” [przekł. własny].

¹⁸ Ibidem, s. 282. „[...] the many styles of jazz reflect the lifestyles and culture of African Americans during the various historical periods [...] As an artistic and cultural tradition, jazz reveals the «soul» of African Americans and in all of its manifestations captures the «spirit» of life in America” [przekł. własny].

¹⁹ Teza ta może obejmować także całą Europę, natomiast ze względu na ramy objętościowe artykułu analizie poddana została tylko polska recepcja bluesa.

dokonać krótkiej analizy wybranych źródeł recepcyjnych, w celu zobrazowania tego problemu.

W kulturze polskiej zaobserwować można zjawisko niejednorodnej wzajemnej relacji bluesa i jazzu. Z jednej strony są one współobecne w źródłach recepcyjnych – w czasopismach specjalistycznych, publikacjach popularno-naukowych i (choć w mniejszym stopniu) naukowych; z drugiej strony widoczna jest odrębność środowisk muzycznych (słuchaczy i wykonawców), czego odzwierciedleniem są programy festiwali jazzowych i bluesowych, rzadka współpraca muzyków reprezentujących sceny bluesowe i jazzowe, a także ich opinie – w szczególności stosunek jazzowych muzyków do muzyki bluesowej i jej wykonawców.

Współobecność

Od początku istnienia bluesa w kulturze polskiej funkcjonował on w źródłach recepcyjnych obok jazzu. W pierwszym polskim czasopiśmie poświęconym całkowicie muzyce jazzowej „Jazz” pojawiały się artykuły o bluesie – afroamerykańskim, a także brytyjskim.

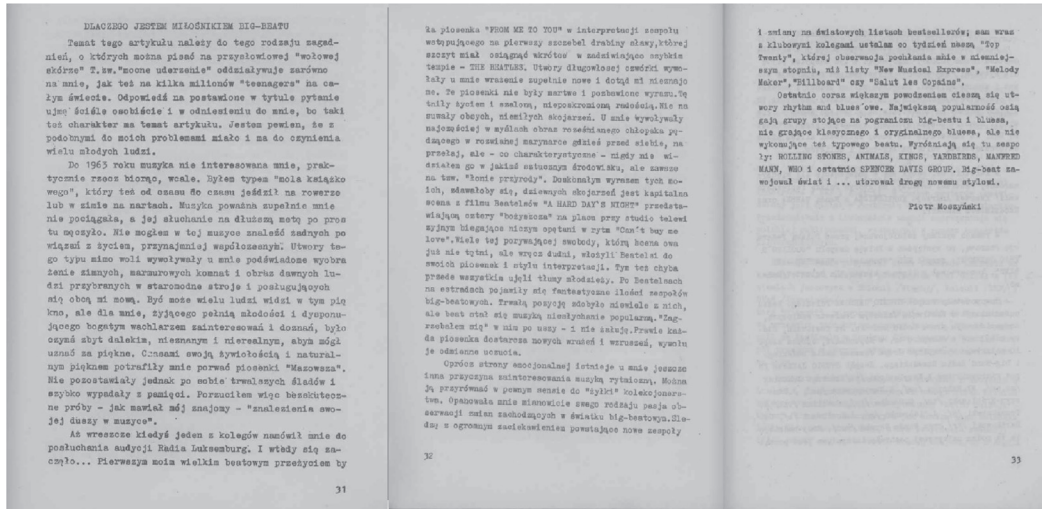
W archiwalnych numerach „Jazz Forum” także można znaleźć publikacje o muzyce bluesowej, bigbeatowej, rockandrollowej. Publikowano relacje z koncertów, felietony.

Już w pierwszym numerze czasopisma „Jazz Forum”²⁰, w roku 1965, ukazała się wzmianka o pojawiającej się w Polsce nowej odmianie muzyki, zwanej *bigbitem* (lub *big beat*). Zostały opublikowane protokół z posiedzenia Polskiej Federacji Jazzowej i pełna treść uchwały Rady Artystycznej zezwalającej na utworzenie Sekcji Muzyki Młodzieżowej przy Polskiej Federacji Jazzowej, która miała objąć patronat artystyczny nad nowym ruchem muzycznym big-beatem. Ciekawa jest argumentacja za przyjęciem tej uchwały – oprócz stylistyczno-strukturalnych podobieństw do jazzu, wymienia się także „niebezpieczeństwa”, jakie może nieść pozostawienie tej nowej muzyki bez „opieki i siły kierowniczej”.

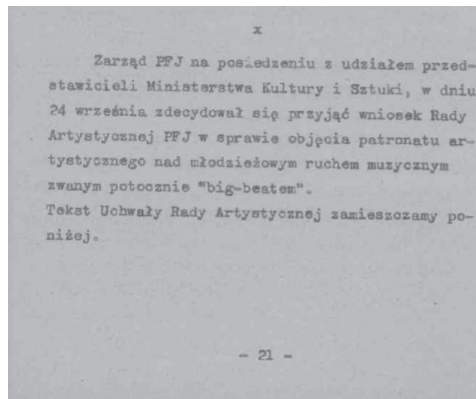
Aktualnie w „Jazz Forum” i „JazzPRESS” na stałe publikowane są recenzje płyt bluesowych, dodatkowo w „JazzPRESS” od listopada 2011 (czyli roku założenia miesięcznika) do 2016 prowadzona była rubryka bluesowa „Zaułek Bluesowy” (wcześniej „Blues Corner”). W radiojazz.fm do października 2021 w ramówce były aż trzy bluesowe audycje oraz okienko bluesowe w paśmie dziennym – aktualnie pozostały dwie. W kwartalniku „Twój Blues” (jedynym polskim czasopiśmie

²⁰ Pełna nazwa to „Jazz Forum. Biuletyn Polskiej Federacji Jazzowej”.

²² Jacek Niedziela-Meira, *Historia jazzu. 100 wykładów*, Katowice 2014.



Przykład 2. Piotr Moszyński, *Dlaczego jestem miłośnikiem bigbeatu*, „Jazz Forum” 1966, nr 4, s. 31–33.



Przykład 3. *Protokół z posiedzenia Polskiej Federacji Jazzowej*, „Jazz Forum” 1965, nr 1, s. 21.

U C H W A Ł A

Rady Artystycznej Polskiej Federacji Jazzowej
z dnia 23 września 1965 r.

W dniu 23 września 1965 r. odbyło się posiedzenie Rady Artystycznej PFJ, na którym rozpatrzone projekt utworzenia "Sekcji Muzyki Młodzieżowej" przy Polskiej Federacji Jazzowej.

W ostatnich latach rozwinął się w Polsce żywiołowy, masowy ruch muzyczny młodzieży zwany popularnie big-beatem. Wśród rozmaitych rodzajów współczesnej muzyki rozrywkowej, big-beat posiada najsilniejsze związki z jazzem. Wspólnymi są: podstawa rytmiczna, swing, często również struktura skalowa, /blues/ i instrumenty.

Jazz i big-beat łączą również związki genetyczne: wspólne źródła, którymi są murzyński folklor i europejska muzyka popularna, a odmiana big-beatu – rhythm and blues, jest po prostu jedną z form wczesnego jazzu.

Od momentu pojawienia się muzyki mocnego uderzenia do chwili obecnej dostrzegamy wyraźną ewolucję tej muzyki kierunku jazzu. Wystarcza porównać muzykę wczesnego Presleya i muzykę zespo-

łu The Rolling Stones, czy niektórych polskich zespołów tego typu, aby zdać sobie sprawę z tego. Ruch big-beatowy pozbawiony jest opieki i siły kierowniczej co powoduje wzrost niebezpieczeństwa rozwoju tandety muzycznej i innych niepożądanych zjawisk. W związku z powyższym wyłania się pilna konieczność roztoczenia opieki nad tym ruchem tym bardziej, że inicjatywa ta wychodzi od tego ruchu.

Wydaje nam się, że z wielu względów najbardziej predestynowana do tego jest Polska Federacja Jazzowa. Uzasadnić to można następująco:

1. Istnieją niesprzeczalne związki big-beatu z jazzem.
2. Ruch big-beatowy wydał już wielu jazzmenów /zarówno w USA jak i w Polsce/, może więc być traktowany jako baza dla jazzu.
3. Muzycy jazzowi stanowią najwyższy autorytet dla muzyków big-beatowych.
4. Polska Federacja Jazzowa posiada osobowość prawną i strukturę organizacyjną /biuro, sekretariat, pracowników statowych/, która pozwala jej na podjęcie działalności opiekuńczej.

Dlatego Rada Artystyczna jako organ doradczy we

Przykład 4. Treść uchwały, „Jazz Forum” 1965, nr 1, s. 22–23.

Przywołane przykłady wskazują na nie okazjonalną, a stałą współobecność jazzu i bluesa w źródłach recepcyjnych. O bluesie – także tym afroamerykańskim – pisano od pierwszych numerów czasopism jazzowych „Jazz” i „Jazz Forum”, kiedy to gatunek dopiero rozwijał się w Polsce. Ciekawy jest fakt, że w artykułach już w latach 60. wskazywano na afroamerykański rodowód bluesa i jego wpływ na jazz. Można by zatem przypuszczać, że polscy odbiorcy muzyki jazzowej i bluesowej dysponowali wspólną przestrzenią informacji i wiedzy z zakresu gatunków pokrewnych, dzięki czemu dokonywała się integracja, a nawet scalenie środowisk. Natomiast wraz ze wzrostem zainteresowania muzyką bluesową (zwłaszcza blues rockową, o której w dalszej części rozważań), poszerzeniem się grona słuchaczy i wykonawców tego gatunku, dokonywała się separacja, co w konsekwencji przyczyniło się do realnego rozłączenia środowisk bluesowych i jazzowych (muzyków i odbiorców).

Odrębność środowisk

Programy festiwali odzwierciedlają tę dysharmonię i podział na scenę jazzową i bluesową.



Przykład 5. Plakaty festiwali: Jazz 58, 23. Festiwal Jazz Jantar, 35. Rawa Blues.

Równocześnie można zaobserwować dużą rozbieżność środowisk, a nawet dyskredytujące podejście jazzowych muzyków do bluesa, który w Polsce jest uważany za prosty, monotony gatunek muzyczny, którego reprezentantami są zespoły o nieoryginalnym repertuarze. Dobrym przykładem jest fragment wypowiedzi Włodzimierza Nahornego o współpracy z Breakoutami: „To, że zgodziłem się grać z Breakoutami, nie wynikało z tego, że byłem zakochany w tej muzyce, tylko, że było to coś nowego. Big beat nie był przez jazzmanów traktowany poważnie, jak równorzędny gatunek, zawsze czuliśmy się lepsi, mądrzejsi, bo graliśmy muzykę trudniejszą, według nas, bardziej wysublimowaną”²³. Potwierdzeniem tego stanowiska jest wspomnienie bluesowego gitarzysty Leszka Windera: „Kraków był muzycznie wyrafinowany i bardzo jazzowy. Na nas – «bluesowych» Ślązaków – krakowscy muzycy często patrzyli z dystansem, a nawet pewnym lekceważeniem. Ot, byliśmy trochę takimi muzycznymi prymitywami”²⁴. Jako przeciwwagę warto przywołać fragment wypowiedzi afroamerykańskiego jazzowego pianisty Billy’ego

²³ Fragment pochodzi z wywiadu, zob. Włodzimierz Nahorny, Aya Al Azab, *Nie wierzę w przypadki*, „JazzPRESS” 2020, nr 12, s. 71–82.

²⁴ Leszek Winder, *Śląski blues*, Skoczów 2018, s. 32.

Taylora: „Nie znam ani jednego wybitnego muzyka – z dawniejszych czy nowszych czasów, ze środkowego okresu w latach trzydziestych czy z coolu – który by nie miał dla bluesa ogromnego szacunku i zrozumienia – niezależnie od tego, czy go grał, czy nie. Albo gra jego przeniknięta była bluesem, albo nie był on naprawdę wybitnym muzykiem...”²⁵.

W świetle przedstawionych przykładów różnych postaci (typów) recepcji²⁶, które wskazują na odrębność środowisk bluesowego i jazzowego w Polsce, zasadne zdaje się postawienie pytania – dlaczego tak bliskie w swoim rodowodzie gatunki funkcjonują oddzielnie i niezależnie od siebie?

Blues w Polsce

Na podstawie przeprowadzonych (przez mnie) wywiadów z muzykami sformułowałam hipotezę²⁷, że blues swoją największą popularność zyskał dopiero podczas ekspansji brytyjskiego bluesa – europejskiej interpretacji, którą cechuje bardziej rockowy styl (a afroamerykańskie inspiracje dotyczą wykonawców elektrycznego bluesa, *urban bluesa*, nie zaś *country bluesa*, bliższego afroamerykańskiemu, tradycyjnemu stylowi). Wśród rozmówców panuje powszechna zgoda, że spośród polskich muzyków największy wpływ na popularyzację bluesa w Polsce miał Tadeusz Nalepa i jego działalność z zespołem Breakout, a także śląska scena bluesowa, którą tworzyli m.in. Jan „Kys” Skrzek, Józef Skrzek, Ireneusz Dudek czy Roman Wojciechowski. Późniejsze zespoły, takie jak Kasa Chorych, Dżem, Krzak, rozwinęły styl polskiego bluesa, odchodząc tym samym od tradycyjnego bluesa w znaczeniu ludowym, tzw. *country bluesa*. Według rozmówców i opublikowanych wspomnień²⁸, najważniejszymi wydarzeniami w historii polskiego bluesa, uznanymi za przełomowe w popularyzacji bluesa w Polsce wśród muzyków i słuchaczy bluesa, były pierwsze koncerty brytyjskich zespołów The Animals i The Rolling Stones, a także debiut grupy muzycznej Breakout. Częstkowej przyczyny oddzielenia się środowisk bluesowych i jazzowych doszukuję się nie tylko we wspomnianym wcześniej od-

²⁵ Podaję za Joachim Ernst Berendt, *Wszystko o jazzie. Mały leksykon*, Kraków 1959, s. 120–121.

²⁶ Używam określenia z podziału postaci recepcji zaproponowanego przez Małgorzatę Woźną-Stankiewicz; Małgorzata Woźna-Stankiewicz, *Recepcja muzyki...*, op. cit., s. 11–15.

²⁷ Wywiady swobodne i narracyjne z elementami pytań kwestionariuszowych przeprowadzałam na potrzeby pracy dziennikarskiej i naukowej w latach 2014–2022.

²⁸ W biografiiach i autobiografiach muzyków i popularyzatorów polskiego bluesa. Zob. Marcin Babko, *Irek Dudek. Ziuta Blues*, Poznań 2008; Andrzej Matysik, Jacek Kurek, *Mój blues*, Kraków 2020; Leszek Winder, *Śląski blues*, Skoczów 2018; Mirosław Pęczak, *Cały ten blues. Przypadek Sławka Wierzbolskiego*, Toruń 2014; Jan Chojnacki, *Blues z kapustą*, Kraków 2016.

miennym od afroamerykańskiego rozumieniu bluesa, ale także w popularności rockowej (lub brytyjskiej) odmiany bluesa. Do polskich słuchaczy i muzyków trafiały (a zatem miały wpływ na preferencje muzyczne i kształtowanie się polskiego stylu bluesowego) przede wszystkim nagrania brytyjskich wykonawców bluesowych (rockowych i rockandrollowych inspirowanych się bluesem), którzy przetworzyli gatunek (co także jest elementem recepcji), zmieniając jego budowę formalną, estetykę i kontekst pozamuzyczny²⁹. W Polsce od lat sześćdziesiątych słuchano przede wszystkim bluesa przetworzonego przez Brytyjczyków, Amerykanów (także Afroamerykanów, którzy dostosowywali muzykę bluesową do białej publiczności), a następnie wykonywanego przez polskich muzyków. Zaczęto w Polsce identyfikować bluesa bardziej z muzyką blues rockową i rockową niż z bluesową w rozumieniu afroamerykańskim, co oddaliło bluesowe środowisko od jazzu.

Zakończenie

Reasumując, zgodnie z aktualnymi badaniami *black studies*, należy przyjąć tezę, że muzyka bluesowa ściśle związana jest z afroamerykańskim doświadczeniem niewolnictwa i pełniła funkcję m.in. duchową, rozrywkową czy społeczną. Podobnie jak inne gatunki – spirituals, gospel, jazz – blues należy do złożonej mozaiki, w której każdy styl wpływa na sąsiednie i z nich wynika. W procesie popularyzacji blues i jazz oddaliły się od kulturowego rodowodu i były poddawane interpretacjom i przekształceniom. Można również przypuszczać, że każdy badacz, odbiorca lub wykonawca nienależący do afroamerykańskiego kręgu kulturowego nie jest zdolny zrozumieć w pełni (tak jak spadkobiercy tego dziedzictwa) istoty bluesa.

Problem recepcji bluesa w Polsce sięga początków obecności tego gatunku w naszym kraju, ponieważ dotyczy specyficznego (bo odmiennego od afroamerykańskiego) rozumienia bluesa, co wiąże się z częściowym pozbawieniem go jego istoty. Najbardziej popularna jest rockowa odmiana bluesa rozpowszechniona przez brytyjskich wykonawców (blues rockowych i rockandrollowych), co równocześnie przybliżyło środowisko bluesowe do rockowego, a nie do jazzowego. W perspektywie etnomuzykologicznej czy *black studies* blues i jazz należą do jednego tygła kulturowego – „złożonej mozaiki”. W kontekście muzyki popularnej są to odrębne gatunki. Funkcjonowanie bluesa i jazzu w Polsce pokazuje, jak bardzo w procesie recepcji gatunki te oddaliły się od swojego rodowodu i stały się odrębnymi bytami muzycznymi i kulturowymi.

²⁹ Analiza wykonawstwa, czyli kolejnego typu recepcji – wykonawczej – nie zostaje przeze mnie podjęta w niniejszym artykule ze względu na ramy objętościowe i obszerność tego zagadnienia, które zasługuje na osobne rozważania.

Bibliografia

- African American Music. An Introduction*, red. Mellonee V. Burnim, Portia K. Maultsby, New York 2015.
- Al Azab Aya, Nahorny Włodzimierz, *Nie wierzę w przypadki*, „JAZZPRESS” 2020, nr 12, s. 71–82.
- Babko Marcin, *Irek Dudek. Ziuta Blues*, Poznań 2008.
- Balcerak Józef, *Magia jazzu*, Warszawa 1981.
- Berendt Joachim Ernst, *Wariacje na temat jazzu*, Kraków 1961.
- Berendt Joachim Ernst, *Wszystko o jazzie. Mały leksykon*, Kraków 1969.
- Berendt Joachim Ernst, *Wszystko o jazzie: od Nowego Orleanu do jazz-rocka*, Kraków 1991.
- Birnbaum Larry, *Before Elvis. The Prehistory of Rock 'n' Roll*, Plymouth 2013.
- Brodacki Krystian, *Historia jazzu w Polsce*, Kraków 2010.
- Burnim Mellonee, Campbell Patricia Shehan, *Mellonee Burnim on African American Music*, „Music Educators Journal” 1995, vol. 82, nr 1, s. 41–48.
- Chojnacki Jan, *Blues z kapustą*, Kraków 2016.
- Ciesielski Rafał, *Polska krytyka jazzowa XX wieku. Zagadnienia i podstawy*, Zielona Góra 2017.
- Djedje Jacqueline, *African American Music to 1900*, w: *The Cambridge History of American Music*, red. David Nicholls, Cambridge 1998, s. 103–134.
- Encyclopedia of Black Studies*, red. Molefi Asante, Ama Mazama Kete, California 2005.
- Floyd Samuel A., *Black Music and Writing Black Music History: American Music and Narrative Strategies*, „Black Music Research Journal” 2008, nr 28, s. 111–121.
- Hodeir Andre, *Ludzie i problemy jazzu*, Kraków 1961.
- Jakubowski Marek, Szalbierz Mariusz, *Encyklopedia muzyki popularnej. Blues w Polsce*, Poznań 1997.
- Kokoszka Stanisław, *Rytm w muzyce Afryki i jego recepcja w twórczości kompozytorów współczesnych*, w: *Rytmy i kroki Afryki*, red. Wiesna Mond-Kozłowska, Kraków 2011.
- Matysik Andrzej, Kurek Jacek, *Mój blues*, Kraków 2020.
- Moszyński Piotr, *Dlaczego jestem miłośnikiem bigbeatu*, „Jazz Forum” 1966, nr 4, s. 31–33.
- Niedziela-Meira Jacek, *Historia jazzu. 100 wykładów*, Katowice 2014.
- Panek Wacław, *Z polskiej krytyki jazzowej*, Kraków 1978.
- Pęczak Mirosław, *Cały ten blues. Przypadek Sławka Wierzholskiego*, Toruń 2014.
- Schmidt Andrzej, *Historia jazzu*, Lublin 2009.
- Tomaszewski Mieczysław, *Z badań nad rezonansem muzyki Chopina: „Etiuda a-moll” op. 25 nr 11 w świetle jej słownych interpretacji*, „Rocznik Chopinowski” 1995, nr 21, s. 17–44.
- Tyrmand Leopold, *U brzegów jazzu*, Kraków 1957.
- Woźna-Stankiewicz Małgorzata, *Recepcja muzyki francuskiej w Polsce w II połowie XIX wieku w kontekście idei estetycznych epoki*, Kraków 2003.
- Zarębski Andrzej, *Blues dla Madame*, „Jazz” 1966, nr 3, s. 4–6.
- Żerańska-Kominek Sławomira, *Muzyka w kulturze: wprowadzenie do etnomuzykologii*, Warszawa 1995.

*Aya Al Azab-Ruszcowska***Jazz and Blues – African American Complex Mosaic or Separate Genres?
A Reflection on the Polish Reception****Summary**

Jazz and blues are part of the complex mosaic of African American culture, having emerged alongside (or from) such styles as work songs, field hollers, spirituals, sermon songs, rag-time, gospel, soul, R'n'B. African American music has influenced global popular culture. This phenomenon has not escaped Poland either.

African American ethnomusicologist Mellonee Burnim argues that “jazz cannot be completely separated from gospel, blues cannot be completely separated from spiritual” (Burnim and Campbell 1995). In the present article, I will show the common points of blues and jazz in Polish reception and explain how genres so close in their origin function in Poland within one musical environment. I will also outline the presence of blues in Polish culture and the functioning of blues and jazz as related genres through an analysis of reception sources.

Key words: blues, jazz, music reception, african american music culture, black studies