

Edukacja
w dziedzinie jazzu i muzyki estradowej w Polsce

Edukacja w dziedzinie jazzu i muzyki estradowej w Polsce

pod redakcją
Andrzeja Białkowskiego

Warszawa 2013
Instytut Muzyki i Tańca

WYDAWCA

Instytut Muzyki i Tańca, Warszawa

REDAKCJA

Jolanta Drozdowska

PROJEKT OKŁADKI

Krzysztof Rumowski

SKŁAD I ŁAMANIE

Artur Drozdowski

DRUK

Drukarnia „Tekst” S.J.

ul. Wspólna 19, 20–344 Lublin

© INSTYTUT MUZYKI I TAŃCA, WARSZAWA 2013

Wszystkie prawa zastrzeżone

ISBN: 978-83-932955-4-8

IMIT 0006

instytut muzyki i tańca



Instytut Muzyki i Tańca

ul. Fredry 8

00-097 Warszawa

tel. (+48) 22 829 20 29

fax. (+48) 22 829 20 25

www.imit.org.pl

Spis treści

	<i>Wstęp: Edukacja w dziedzinie jazzu i muzyki estradowej. Potrzeba, zakres i projekt diagnozy</i>	7
	Andrzej Białkowski	
1	<i>Edukacja w dziedzinie jazzu i muzyki estradowej w wyższym szkolnictwie artystycznym</i>	15
	Karol Szymanowski	
2	<i>Edukacja w dziedzinie jazzu i muzyki estradowej w wyższym szkolnictwie nieartystycznym</i>	41
	Stanisław Halat	
3	<i>Średnie szkolnictwo jazzowe i rozrywkowe</i>	57
	Piotr Lemański	
4	<i>Warsztaty jazzowe w Polsce</i>	69
	Krzysztof Sadowski	
5	<i>Ruch animacji jazzowej. Mała Akademia Jazzu</i>	81
	Dorota Frątczak	
6	<i>Jazz w powszechnej edukacji muzycznej</i>	97
	Rafał Ciesielski	
7	<i>Edukacja jazzowa w Stanach Zjednoczonych i Niemczech – historia i dzień dzisiejszy</i>	113
	Włodzimierz Pawlik	
	<i>Wnioski i podsumowanie</i>	127
	Andrzej Białkowski	

Wstęp: Edukacja w dziedzinie jazzu i muzyki estradowej. Potrzeba, zakres i projekt diagnozy

Andrzej Białkowski

Problemy i tradycje kształcenia jazzowego w Polsce

Praca nad przygotowaniem i publikacją niniejszego raportu zbiega się w czasie z ogólnym ożywieniem zainteresowania problematyką edukacji jazzowej (a także edukacji w dziedzinie muzyki estradowej), nie tylko wśród przedstawicieli tzw. muzycznej branży, lecz także w szerszym obszarze społeczno-kulturowego dyskursu. Konstatacja ta dotyczy – choć nie w równym stopniu – ojczyny jazzu – Stanów Zjednoczonych, gdzie różnorodność oferowanych form edukowania, wielość podmiotów i instytucji zaangażowanych w jej funkcjonowanie, obszar i głębokość rynku powiązanych z nią usług publicznych czy wreszcie różnorodność i barwność samej debaty, angażującej zarówno środowiska akademickie, nauczycieli, organizatorów i promotorów „życia muzycznego”, jak i – często najwybitniejsze w skali międzynarodowej – jazzowe i „popowe” autorytety, jest prawdziwie imponująca, a także krajów Azji (np. Japonia) czy zachodniej (np. Wielka Brytania, Niemcy, Belgia, Francja) i wschodniej (Rosja, Ukraina, Estonia) Europy. Dostrzegalne przejawy ożywienia zainteresowania kształceniem jazzowym czy „popowym” nasycone są w dominującym stopniu kontekstami lokalnymi. Wiążą się z funkcjonującymi w poszczególnych krajach instytucjami kształcenia oraz ich społeczno-kulturowym otoczeniem, dominującymi praktykami edukacji nieformalnej czy wreszcie potencjałem i zaangażowaniem w dyskurs lokalnej „sceny jazzowej”. Niezależnie od tego coraz bardziej znaczący obszar debaty realizuje się dziś także dzięki współpracy ponadnarodowej. Jej narastaniu w ostatnim okresie sprzyja zarówno rozwój technologiczny (a zwłaszcza rozwój narzędzi komunikowania), jak i wzrost międzynarodowej mobilności przedstawicieli środowisk akademickich, nauczycieli, muzycznych animatorów czy wreszcie artystów zaangażowanych w projekty o charakterze edukacyjnym. Rezultatem międzynarodowego współdziałania są pojawiające się w ostatnim okresie coraz częściej konferencje, sympozja, kongresy poświęcone problematyce eduka-

cji jazzowej, a także materiały w czasopismach dokumentujące rozwijane w tym zakresie praktyki kształcenia oraz badania naukowe. Mam tu na myśli zarówno periodyki „wąsko branżowe”, jak chociażby „Jazz Educators Journal”, jak też pisma o profilu bardziej ogólnym, m.in. „Journal of Music History Pedagogy”, „British Journal of Music Education”, „Music Education Research”, na łamach których teksty poświęcone edukacji jazzowej pojawiają się w ostatnim okresie coraz częściej.

Znakomitym przykładem efektywnej współpracy międzynarodowej w dziedzinie edukacji jazzowej jest powołana w roku 1993 Leeds International Jazz Education Conference, skupiająca wokół siebie badaczy, nauczycieli oraz muzyków zainteresowanych wymianą praktycznych doświadczeń w różnorodnych obszarach kształcenia jazzowego, jak też śledzeniem trendów, z którymi mamy do czynienia w tym zakresie w różnych krajach świata. Jej 18. już edycja, która odbyła się w marcu 2012 roku w Leeds College of Music poświęcona problemom edukacji jazzowej w XXI wieku (Williams 2012), a zwłaszcza jej potrzebie, wartościom oraz zagrożeniom stała się bez wątpienia jednym z najbardziej interesujących międzynarodowych forów dyskusji na temat aktualnych problemów kształcenia jazzowego na świecie. Przyczyniła się też w znacznym stopniu do porządkowania debaty oraz wskazania kluczowych wyzwań, przed którymi stoi dziś środowisko jazzowe zarówno w poszczególnych krajach, jak i w skali międzynarodowej. Warto tu przywołać przynajmniej niektóre z nich.

1. Potrzeba poszukiwania alternatywnych modeli kształcenia przyszłych muzyków jazzowych i estradowych oraz gruntownego przemyślenia dotychczasowych modeli oferowanych przez tradycyjne instytucje edukacyjne różnych szczebli. Jest ona konsekwencją zmian, z którymi mamy dziś do czynienia na rynku pracy dla muzyków oraz zmian będących konsekwencją cyfrowej rewolucji. Nieodwracalność procesów cywilizacyjnych, które gruntownie zmieniły sytuację „na” i „wokół muzycznej sceny”, wyznaczając nowe miejsca i możliwości zarówno twórcom, jak i odbiorcom muzyki, nie może być lekceważona przez instytucje edukacyjne. Wymaga niewątpliwie nowego podejścia do procesu kształcenia. Jest to dziś nie tylko fakt dostrzegany w wielu krajach, ale inspirujący różnorodne poszukiwania w tym zakresie.

Postulat poszukiwania nowych form działania dotyczy też w znacznym stopniu organizatorów edukacji nieformalnej. W dziedzinie jazzu jest ona, jak wiadomo, uznaną drogą alternatywną w stosunku do edukacji oferowanej przez instytucje. Znaczące poszerzenie możliwości w tym zakresie, z jakim mamy do czynienia w ostatnim czasie, wymaga niewątpliwie poszukiwania dodatkowych obszarów działania.

2. Konieczność dalszego pogłębiania współpracy międzynarodowej w dziedzinie badań nad edukacją jazzową. Jak wskazywaliśmy to już poprzednio, ostatnie lata przyniosły w tej dziedzinie dostrzegalny postęp. Utrzymanie zainicjowanych trendów wymaga jednak dalszej intensyfikacji wysiłków, a przede wszystkim poszukiwania nowych modeli współpracy. Tradycyjnie stosowane w tym zakresie zdają się bowiem w znaczny sposób wyczerpywać swoje możliwości.

W kontekście międzynarodowej (a czasami też wewnątrz krajowej) współpracy wymienić należy także wysiłki instytucji edukacyjnych, nakierowane na wymianę studentów, pracowników szkół (różnych szczebli), a także metod i programów nauczania. Ma to kluczowe znaczenia dla podnoszenia efektywności kształcenia na wszystkich szczeblach edukacyjnych, dodatkowo daje też młodym, kształtującym się dopiero osobowościom artystycznym szansę na kontakt z indywidualnościami, co ma niebagatelne znaczenie dla rozwoju artystycznego. Choć stwierdzenia te wydają się z pozoru oczywiste, praktyka wskazuje jednak, że instytucje nie zawsze radzą sobie z tym zadaniem w sposób dostateczny. Dobrym przykładem mogą być tutaj polskie szkoły artystyczne (niektóre ich doświadczenia w tym zakresie omówimy w niniejszym raporcie), które z dobrodziejstw „świata miękkich granic” – poza nielicznymi wyjątkami – korzystają w sposób raczej umiarkowany.

3. Potrzeba kreowania oryginalnych projektów włączających artystów jazzowych do współpracy ze szkolnictwem ogólnokształcącym. Jazz, jak każda sztuka ambitna, wymaga edukowania odbiorców, z czym, jak wiadomo, oświata publiczna nie zawsze radzi sobie w sposób zadowalający. Jest to problem, z którym boryka się wiele krajów europejskich, doświadczenia polskie nie stanowią pod tym względem wyjątku.

W interesującym eseju *Polski jazz a tożsamość kulturowa* Jacek Niedziela-Meira słusznie zauważył, że „dobrze byłoby, żeby jazz uzyskał taki status, jaki miał w latach 40. – kiedy był muzyką pop. Potem jednak wyznaczył sam sobie nowe kryteria artystyczne w zakresie harmonii, melodii, form, a nawet instrumentarium. Te «utrudnienia» spowodowały odsunięcie się mas” (Niedziela-Meira 2011, 5). Idąc tokiem myślenia J. Niedzieli, można tu postawić pytanie, kto lepiej niż sami artyści, których autonomiczne poszukiwania twórcze jazz od serc i umysłów mas skutecznie odseparowały, potrafi na nowo tę artystycznie bogatą muzykę publiczności przywrócić? Nadzieja, że uczynią to słabo w tym zakresie wyedukowani i dysponujący jedynie minimalnym asortymentem środków niezbędnych do wykonania tego zadania nauczyciele, jest raczej złudna. Fakt ten dostrzeżono w wielu krajach europejskich już dość dawno, a projekty angażujące artystów do

popularyzowania muzyki, a w tym także jazzu oraz ambitnych przejawów muzyki rozrywkowej mają tu ugruntowaną pozycję. Istnieją one m.in. w takich krajach, jak: Dania, Irlandia, Węgry, Austria, Anglia czy Norwegia (*Arts and Cultural Education. . .*). W Polsce przykładem tego typu inicjatywy jest gorzowska Mała Akademia Jazzu, a także zbliżone do niej inicjatywy w innych częściach kraju. Poświęcimy im nieco więcej miejsca w dalszej części tego raportu.

Prace nad poszukiwaniem nowych, atrakcyjnych modeli współpracy z oświatą budzą dziś szerokie zainteresowanie zarówno w środowisku artystów, jak i organizatorów szkolnych i pozaszkolnych zajęć artystycznych. Pozwalają bowiem łączyć w sposób harmonijny zapotrzebowanie na atrakcyjne i odwołujące się do rzeczywistych emocji zajęcia muzyczne z poszerzaniem rynku pracy dla muzyków.

4. Upowszechnianie typowych dla jazzu i muzyki popularnej metod i form pracy, w tym edukacyjnych praktyk stosowanych w obszarze nieformalnym, w celu wzbogacenia oraz nadania nowych impulsów rozwojowych, będącej w kryzysie, powszechnej edukacji muzycznej. Zagadnienie to budzi dziś szerokie zainteresowanie w środowiskach muzyków i pedagogów w Stanach Zjednoczonych oraz wielu krajach Europy. Znaczącym impulsem rozwojowym w tym zakresie było ukazanie się dwóch prac wybitnej brytyjskiej specjalistki Lucy Green. Mam tu na myśli wydaną w roku 2001 pracę *How Popular Musicians Learn Music* z symptomatycznym podtytułem *A Way Ahead for Music Education* (Green 2001) oraz opublikowaną siedem lat później książkę *Music, Informal Learning and the School: A New Classroom Pedagogy* (Green 2008). Są one, opartą na wnikliwych studiach empatycznych prowadzonych przez autorkę w ciągu kilku lat, wizją demokratyzacji obszaru nauczania muzyki poprzez odwołanie się do praktyk nieformalnych, które mają szansę wzbogacać zarówno tradycyjne nauczanie, jak też inspirować autonomiczne poczynania w tym zakresie.

Propozycje L. Green wywołały żywą reakcję w środowisku pedagogicznym na całym świecie. Dobrym przykładem temperatury debaty oraz przewodnikiem po pojawiających się w jej toku argumentach może być monograficzny numer pisma „Action, Criticism, and Theory for Music Education” z października 2009 roku, w całości poświęcony problematyce edukacji nieformalnej. Jego wyróżniającym się elementem jest krytyczny esej Grega Gatiena (2009), znanego specjalisty w dziedzinie edukacji jazzowej, napisany z perspektywy problemów dyscypliny, która w XX wieku przeszła drogę formalizacji praktyk nauczania.

Ślady wymienionych tu problemów oraz toczonych wokół nich debat czytelnik odnajdzie bez trudu także w niniejszym opracowaniu. Stano-

wią one bowiem integralny element funkcjonowania instytucji kształcenia jazzowego, a także żywy przedmiot zainteresowania organizatorów oświaty jazzowej w Polsce. Co ważniejsze, na kartach tej książki zyskają one liczne wymiary, typowe dla „polskiego kontekstu”.

Warto tu wstępnie zaznaczyć, że książka ta nie ma charakteru historycznego, nie skupia się w dostatecznym stopniu na tradycji edukacji jazzowej, choć z pewnością tradycja jest tu obecna w tle wszystkich składających się na nią opracowań. Przyświeca nam raczej pragnienie skupienia się na edukacyjnym „dziś”, na poszukiwaniu i precyzyjnym zakresie na badawczej mapie obszarów białych plam, a nie realnym wypełnieniu ich treścią. Przyjęcie tej właśnie strategii postępowania wydało się nam właściwe wobec faktu, że książka ta jest pierwszym, systematycznym szkicem poświęconym edukacji jazzowej w Polsce. Spodziewamy się więc, że przyczyni się do ożywienia zainteresowania tą problematyką oraz stanie się przesłanką do podejmowania szczegółowych studiów empirycznych w tym zakresie.

Początki formalnej edukacji jazzowej przypadają w Polsce na przełom lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku i wiążą się z wysiłkami utworzenia systematycznego ośrodka kształcenia w dziedzinie muzyki jazzowej i rozrywkowej, podjętymi przez Akademię Muzyczną w Katowicach. Za rodzaj symbolu można tu przyjąć rok 1968 – datę utworzenia Zawodowego Studium Muzyki Rozrywkowej. Przez ponad trzy dekady Akademia Muzyczna w Katowicach zachowywała pozycję jedyne go ośrodka kształcenia jazzowego w strukturze akademii muzycznych, choć w latach dziewięćdziesiątych pojawiły się już próby tworzenia środowisk alternatywnych w Akademii Muzycznej we Wrocławiu. Lata dziewięćdziesiąte przyniosły też pierwsze próby tworzenia wydziałów jazzu w średnich szkołach muzycznych. Początkowo (rok 1992) przy Zespole Szkół Muzycznych im. F. Chopina w Warszawie oraz Prywatnej Szkole Muzyki Rozrywkowej I i II st. im. Krzysztofa Komedy w Warszawie. W roku 1998 powołano Wrocławską Szkołę Jazzu i Muzyki Rozrywkowej. Dalszy postęp w tym zakresie dokonał się po roku 2000, gdy utworzono kolejne ośrodki w Poznaniu, Łodzi, Szczecinie i Lublinie. Oznaki wyraźnego ożywienia zainteresowania edukacją jazzową, zwłaszcza w ośrodkach akademickich, obserwuje się w Polsce po 2001 roku. Mam tutaj na myśli zainicjowanie kształcenia przez Akademię Muzyczne we Wrocławiu, Bydgoszczy, Krakowie Gdańsku i Poznaniu. W roku akademickim 2000/2001 powołano też pierwsze kierunki jazzowe w wyższych szkołach nieartystycznych, najpierw na UMCS w Lublinie, a później na UZ w Zielonej Górze i PWSZ w Nysie.

Obok wysiłków zmierzających do formalizowania kształcenia, należy tu także przypomnieć o kluczowej roli, jaką dla formowania się polskiej sceny jazzowej w drugiej połowie XX wieku, a także środowisk skupionych wokół niej fanów, miały działania edukacyjne podejmowane w sferze nieformalnej. Mam tu na myśli liczne inicjatywy o charakterze warsztatów, szkół letnich, działań podejmowanych przez domy kultury czy samodzielnych inicjatyw artystów i zespołów. Z licznymi ich przejawami mieliśmy do czynienia już w latach sześćdziesiątych, od początku lat siedemdziesiątych wielu z nich patronowało Polskie Stowarzyszenie Jazzowe. Niestety, ten często unikalny dorobek pedagogiczny o niezwykle cennym znaczeniu dla edukacji jazzowej nie doczekał się jak dotychczas systematycznego opracowania.

Cele i zakres raportu

Książka ta jest rodzajem raportu prezentującego szczegółowe analizy funkcjonowania edukacji jazzowej w Polsce. Jej pojawienie najprościej można uzasadnić, odwołując się do konstatacji Andrzeja Chłopeckiego, zamieszczonej we *Wstępie do Raportu o stanie muzyki Polskiej*.

Choć sporządzanie rozmaitych raportów (sugeruje autor) zazwyczaj bywa inicjatywą cenną, poszerzającą nasz ogląd rzeczywistości, bywają w określonym czasie i miejscu okoliczności jakiegoś raportu domagające się ze szczególną intensywnością. Wydaje się, że nasz czas w Polsce domaga się w usilny sposób właśnie teraz, czyli na początku drugiej dekady XXI wieku, sporządzenia raportu o stanie muzyki polskiej pojmowanej w możliwie najszerszym kontekście jej funkcjonowania – w Polsce i na Świecie. (Chłopecki 2011, 15)

Jeśli więc przedsięwzięcie nasze (które może być traktowane jak uzupełnienie *Raportu o stanie muzyki Polskiej*) ma być uznane za sensowne, to głównie dlatego, że dostarcza poszerzonego oglądu wybranego obszaru kultury muzycznej, w zakresie którego stan dotychczasowej wiedzy jest dość skromny i czyni to w okolicznościach szczególnych. Mam tutaj na myśli głównie niespotykaną dotąd ekspansję jazzu i muzyki estradowej, zwłaszcza w obszarze szkolnictwa wyższego, z którą mamy do czynienia w dwóch pierwszych dekadach XXI oraz stopniowe wdrażanie przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego kompleksowej reformy systemu szkolnictwa muzycznego. Każda z tych okoliczności domaga się szczegółowych analiz, których raport nasz w znacznym stopniu dostarcza.

Zaprezentowana w tym raporcie próba analizy miała być z założenia próbą spojrzenia całościowego, ogarniającego wszystkie sektory funkcjonowania edukacji w dziedzinie jazzu i muzyki estradowej w Polsce. Choć zamierzenie to w znacznym stopniu udało się spełnić, nie oznacza to jed-

nak, że diagnoza nasza może być uznana za pełną. Zwracamy na to uwagę w wielu miejscach tej książki, wskazując obszary domagające się dalszych szczegółowych analiz.

Koncentrujemy się tu głównie na trzech obszarach zagadnień. Na plan pierwszy wysuwamy formalną edukację jazzową w instytucjach kształcenia artystycznego. Przedmiot analizy stanowią tu wybrane aspekty funkcjonowania średniego szkolnictwa jazzowego (publicznego i niepublicznego), kształcenie jazzowe w akademiach muzycznych oraz ośrodkach kształcenia artystycznego realizowanego w strukturach uniwersytetów i Państwowych Wyższych Szkołach Zawodowych. W toku analizy koncentrujemy się głównie na kryteriach ilościowych, takich jak: liczba uczniów i absolwentów, liczba nauczycieli, liczba godzin przeznaczonych na kształcenie, liczba koncertów itp. Nie znaczy to oczywiście, że są to kryteria wyłączne, w miarę możliwości staraliśmy się też odwołać do tradycji i artystycznej tożsamości poszczególnych instytucji, choć nie zawsze było to możliwe. Podstawą analizy były tu bowiem syntetyczne, przygotowane przez ośrodki raporty, które nie zawsze cechowała dostateczna szczegółowość. Po drugie, podejmujemy też próbę charakterystyki działań edukacyjnych realizowanych w sferze nieformalnej, choć koncentrujemy się tu głównie na warsztatach jazzowych (formie niewątpliwie dominującej), szkiecowo zakreślając jedynie pozostałe obszary. Choć mamy świadomość, że jest to ujęcie niepełne, sporządzenie analizy bardziej wyczerpującej przekroczyło możliwości niniejszego opracowania, głównie ze względu na punkt wyjścia analizy, który stanowi dotychczasowa tradycja badawcza w tym zakresie. Po trzecie wreszcie, próbujemy też poddać analizie stan powszechnej edukacji jazzowej w systemie oświaty, przywołując postulowane w tym zakresie treści nauczania na podstawie analizy podstawy programowej, programów nauczania oraz podręczników szkolnych. Ze względu na nieco większy poziom zaawansowania dotychczasowych studiów w tym zakresie możliwe okazało się tu wykorzystanie kryteriów bardziej zobiektywizowanych. W grupie zagadnień związanych z powszechną edukacją jazzową przywołujemy też doświadczenia polskiego ruchu animacji jazzowej, a zwłaszcza gorzowskiej Małej Akademii Jazzu, budzące duże zainteresowanie nie tylko w Polsce.

Podziękowania

Książka ta jest publikacją szczególną, której powstanie możliwe było dzięki wysiłkowi i współpracy wielu osób. Choć za treść poszczególnych rozdziałów odpowiadają ich autorzy, to podstawowe analizy przeprowadzono tu w oparciu o raporty cząstkowe nadesłane przez poszczególne ośrodki kształcenia jazzowego. Bez szerokiej współpracy ze strony tego

środowiska nie byłoby możliwe dokończenie niniejszego przedsięwzięcia. Wśród osób, których wsparcie było szczególnie cenne, wymienić należy: prof. J. Jarosiaka, autora najbardziej szczegółowego raportu cząstkowego, który pozwolił nam dokładnie zapoznać się z historią i stanem kształcenia jazzowego w Akademii Muzycznej w Katowicach, prof. J. Pilcha, który zadał sobie trud przestudiowania wstępnej wersji rozdziału poświęconego sytuacji edukacji jazzowej w akademiach muzycznych oraz wniósł cenne uwagi pozwalające udoskonalić tekst, oraz autorów pozostałych raportów cząstkowych: prof. L. Kułakowskiego, prof. K. Przybyłowicza, prof. J. Staneckiego, prof. A. Mazura, prof. W. Niedzielę, prof. B. Dąbrowską, dr. hab. J. Szymaniuka, dr. P. Barona, dr. Z. Jakubka.

Mam nadzieję, że lektura książki, do której wydatnie się przyczynili, będzie dla nich źródłem intelektualnej satysfakcji.

Literatura

- Williams K. (2012), *Leeds International Jazz Education Conference: Global Perspectives on the Practice and Pedagogy of Jazz History in the Twenty-First Century*, „Journal of Music History Pedagogy”, Vol. 3, No. 2, s. 173–74.
- Niedziela-Meira J. (2011), *Polski jazz a tożsamość kulturowa*, dostępne pod adresem: <http://obywatelekultury.pl/?s=niedziela>, data dostępu: 2.04.2013.
- Arts and Cultural Education at School in Europe*, Audiovisual and Culture Executive Agency, 2009, s. 39–41, dostępne pod adresem: http://eacea.ec.europa.eu/education/eurydice/documents/thematic_reports/113en.pdf, data dostępu 3.04.2013.
- Green L. (2001), *How Popular Musicians Learn Music. A Way Ahead for Music Education*, Aldershot, Ashgate Publishing.
- Green L. (2008), *Music, Informal Learning and the School: A new classroom pedagogy*, Aldershot, Ashgate Publishing.
- Gatien G. (2009). *Categories and music transmission*. „Action, Criticism, and Theory for Music Education” Vol. 8, No. 2, s. 94–119, dostępny pod adresem http://act.maydaygroup.org/articles/Gatien8_2.pdf, data dostępu: 6.04.2013.
- Chłowiecki A. (2011), *Wstęp, [w:] Raport o stanie muzyki Polskiej*, Warszawa, IMiT.

1 | *Edukacja w dziedzinie jazzu i muzyki estradowej w wyższym szkolnictwie artystycznym*

Karol Szymanowski

Kształcenie jazzowe od początku łączyło się z całym szeregiem pytań dotyczących istoty tej muzyki i zasadności jej nauczania w akademiach muzycznych. Niniejszy raport pomija te zagadnienia. Ma on raczej na celu, usuwając w cień niektóre kwestie sporne, przyjrzenie się kondycji edukacji jazzowej w Polsce. Tradycja nauczania jazzu sięga w Polsce drugiej połowy lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku. Mija więc blisko pięćdziesiąt lat od momentu, kiedy pierwsza z akademii, katowicka Akademia Muzyczna zdecydowała się wprowadzić kierunek *jazz i muzyka rozrywkowa* do planów kształcenia.

Faktem niepodważalnym jest, iż posiadanie umiejętności technicznych wyniesionych ze studiowania muzyki wielkich mistrzów – zarówno tych klasycznych, jak i jazzowych – może okazać się pomocne przy realizacji „muzycznej idei”. Jedną z podstawowych różnic pomiędzy muzyką klasyczną a jazzem pozostaje element improwizacji. W pierwszym gatunku (muzyce klasycznej) jest on w zaniku. W drugim zaś to fundamentalna podstawa funkcjonowania. Jazz jest muzyką bardzo osobistą i indywidualne doświadczenia mają tu kluczowe znaczenie dla artystycznego przekazu, lecz w drodze do jego pełni można skorzystać z doświadczeń największych, zamiast wyrażać drzwi, które od dawna są już otwarte. Prawdą jest, że aby improwizować, trzeba to czuć, ale – jak twierdzą jazzmani – nie jest prawdą, że nie można się tej sztuki nauczyć.

Dzięki wierze w to właśnie przekonanie dziś na sześciu akademiach muzycznych w Polsce można uczyć się jazzu szybciej i skuteczniej – nie na wycucie, lecz w oparciu o naukowe metody, w sposób logiczny, usystematyzowany, przy pomocy fachowo napisanych podręczników. Przykład tych uczelni pomoże nam odpowiedzieć na pytanie o kondycję muzyki synkopowanej w sektorze publicznej edukacji muzycznej.

Specyfika i historia kierunku *jazz i muzyka estradowa* na akademiach muzycznych w Polsce

Kompozycja i aranżacja, harmonia jazzowa oraz *zespoły instrumentalne* – to przedmioty, które w 1967 roku jako pierwsza zdecydowała się wprowadzić Akademia Muzyczna w Katowicach w ramach kształcenia studentów w zakresie *muzyki jazzowej i rozrywkowej*. Początkowo zajęcia te w formie fakultetów przeznaczone były dla studentów wszystkich wydziałów i zostały wprowadzone niejako tylnymi drzwiami. Dopiero rok później utworzono Zawodowe Studium Muzyki Rozrywkowej (trzyletnie) przekształcone następnie w Wydział Muzyki Rozrywkowej (1969). Inicjatorem wszystkich tych działań był prof. Zbigniew Kalemba, pierwszy dziekan nowo powstałego wydziału.

Początkowo kadre wydziału stanowili pedagodzy na co dzień związani z muzyką klasyczną. Dopiero wraz z rozdaniem pierwszych dyplomów ukończenia studiów oraz pozostaniem na wydziale części absolwentów, możemy mówić o tworzeniu się kadry o typowo jazzowych zainteresowaniach. W latach osiemdziesiątych studenci mieli już do wyboru trzy specjalności: *kompozycję i aranżację, instrumentalistykę jazzową* oraz *wokalistykę*. W roku akademickim 1984/1985 dotychczasowa nazwa wydziału została przemianowana na Wydział Jazzu i Muzyki Rozrywkowej. W siatce godzin pojawiły się przedmioty bezpośrednio związane z jazzem (*harmonia jazzowa, podstawy improwizacji jazzowej, analiza partytur jazzowych* itp.). Natomiast w roku 2004 na skutek reorganizacji struktury uczelni został powołany Wydział Kompozycji, Interpretacji, Edukacji i Jazzu, w którego skład wchodzi Instytut Jazzu Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach.

Katowicka Akademia aż do 2001 roku była jedyną akademią muzyczną w Polsce, w której można było w pełnym wymiarze godzin studiować *jazz i muzykę rozrywkową*. Wtedy to właśnie powstał Zakład Muzyki Jazzowej Akademii Muzycznej we Wrocławiu. Jego forma kształtowała się od roku 1993, kiedy z inspiracji ówczesnych władz akademii nauczaniem studentów wrocławskiej uczelni muzycznej, początkowo w formie zajęć nadobowiązkowych, zajął się Aleksander Mazur – multiinstrumentalista, kompozytor, aranżer i dyrygent, absolwent Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej we Wrocławiu. Jego bogaty życiorys artystyczny obejmuje m.in. współpracę z czołową gwiazdą polskiego jazzu, estrady, z zespołami big-bandowymi, występy solowe, a także kilkuletni pobyt w Stanach Zjednoczonych, Kanadzie i Ameryce Środkowej, gdzie grał w orkiestrach jazzowych i rozrywkowych. W minionych latach Aleksander Mazur miał wydatny udział w kom-

pletowaniu kadry specjalistów, wśród których znaleźli się m.in. Jacek Niedziela-Meira (kontrabas), Piotr Wojtasik (trąbka), Piotr Kałużny (fortepian) czy Grzegorz Nagórski (puzon). Zasilili oni kadre Zakładu Muzyki Jazzowej. Początkowo kierownikiem zakładu został Jacek Wota (2001–2002), rok później funkcję tę przejął Mieczysław Stachura (2002–2005), a od roku 2005 sprawuje ją Aleksander Mazur. Wraz z powołaniem zakładu ogłoszono nabór na studia o specjalności: *muzyka jazzowa*. Od tego momentu Wrocław stał się drugim w Polsce – po Katowicach – ośrodkiem akademickim, kształcącym muzyków jazzowych na profesjonalnym poziomie.

Rok 2003 był kolejnym ważnym w historii profesjonalnej edukacji jazzowej w Polsce. Wtedy to z inicjatywy ówczesnego prorektora do spraw artystycznych Bydgoskiej Akademii Muzycznej, Janusza Staneckiego, i dziekana Wydziału Dyrygentury Chóralnej i Edukacji Muzycznej, Alicji Weber, powołano wydział o nowej specjalności: *prowadzenie zespołów jazzowych i muzyki rozrywkowej*. W jego ramach powstał Zakład Jazzu i Muzyki Rozrywkowej, działający pod kierownictwem Andrzeja Zubka. Stale rozwijana koncepcja kształcenia, znajdująca zainteresowanie wśród nowych studentów, doprowadziła do utworzenia w roku akademickim 2010/2011 kierunku *jazz i muzyka estradowa* o trzech specjalnościach studiów I stopnia: *instrumentalistyka jazzowa, wokalistyka jazzowa, prowadzenie zespołów jazzowych i muzyki rozrywkowej*. Powyższe kierunki od października 2013 roku będą również uruchomione w ramach studiów II stopnia.

W roku 2009 władze Akademii Muzycznej w Poznaniu uruchomiły Zakład Jazzu i Muzyki Estradowej. Stanowi on część Wydziału Instrumentalnego. Kształcenie początkowo obejmowało jedynie *instrumentalistów*, jednak już w październiku 2011 roku ofertę rozszerzono o *wokalistykę* oraz *kompozycję i aranżację*.

Zaledwie dwa lata wcześniej, bo w 2007 roku w Katedrze Muzyki Współczesnej i Jazzu Akademii Muzycznej w Krakowie, kontynuującej od 1990 roku dorobek edukacyjny Katedry Interpretacji Muzyki Współczesnej, uruchomiono w ramach Wydziału Instrumentalnego klasy instrumentów jazzowych i przedmiotów specjalistycznych w zakresie muzyki jazzowej. Znacznie wcześniej, bo już w latach 80. XX wieku w siatce zajęć obecne były przedmioty o jazzowej charakterystyce. W październiku 2003 roku zaś, w ramach przedmiotu *praktyka wykonawcza* studenci mogli brać już w udział w zajęciach *big-badu*. Był to niewątpliwie przyczynek do utworzenia samodzielnego kierunku jazzowego. Krakowska akademia była zatem kolejną akademią muzyczną w Polsce, która zdecydowała się kształcić swoich studentów na kierunkach jazzowych.

Piątą akademią muzyczną, w której rozpoczęto nauczanie muzyki jazzowej, była Akademia Muzyczna w Gdańsku. W niej w roku akademickim 2008/2009 uruchomiono studia pierwszego stopnia o specjalnościach *instrumentalistyka, kompozycja i aranżacja oraz wokalistyka*. W październiku 2011 roku natomiast po raz pierwszy przyjęto studentów na studia drugiego stopnia o tych samych specjalnościach.

Uwarunkowania kadrowe

Nie ulega wątpliwości, że uwarunkowania kadrowe nowo powstałych kierunków stanowią nie lada wyzwanie dla dziekanów i kierowników wydziałów podejmujących starania o utworzenie w ramach funkcjonujących już organizacji zupełnie nowych kierunków kształcenia. Jako pierwszej z tym problemem przyszło zmierzyć się Akademii Muzycznej w Katowicach. To między innymi jej absolwenci po dziś dzień stanowią o sile pozostałych ośrodków akademickich.

Jak wynika z zebranych przez nas danych, kadra kierunków jazzowych jest niezbyt liczna, choć zaznaczyć wypada, że w prawie wszystkich ośrodkach jej przyrost następuje wprost proporcjonalnie do przyrostu studentów, kierunków i specjalności.

Tabela 1. Stan kadry nauczającej na kierunkach jazzowych w akademiach muzycznych w roku akademickim 2012/2013

	Profesor akademicki / tytułarny	Kwalifikowany II st. / dr hab.	Kwalifikowany I st. / dr	Wykładowcy z tytułem magistra	Razem
AM Katowice	2	4	8	27	41
AM Bydgoszcz	3	3	4	14	24
AM Poznań	3	2	5	8	18
AM Kraków	2	1	5	6	14
AM Gdańsk	1	1	5	25	32
AM Wrocław	2	1	5	3	11

Źródło: opracowanie własne na podstawie danych udostępnionych przez ośrodki kształcenia.

Liczba studentów i absolwentów

Z informacji uzyskanych w poszczególnych ośrodkach wynika, że wraz ze wzrostem zainteresowania nowo powstałymi kierunkami kształcenia w zakresie muzyki jazzowej i rozrywkowej oraz wprowadzaniem kolejnych specjalności, liczba absolwentów tych kierunków stale rośnie. Jednocześnie niekwestionowanym liderem nie tylko z racji najdłuższej historii funkcjonowania, ale i prestiżu, na jaki przez lata sobie zapracowała, jest Akademia

Muzyczna w Katowicach, którą tylko w okresie 2006–2011 ukończyło 500 młodych jazzmanów.

Dane zawarte w tabeli 3 dowodzą dużego zainteresowania kierunkami jazzowymi w Polsce. Liczba studentów przedstawiona w tabeli to suma wszystkich studentów kierunków jazzowych poszczególnych akademii.

Zasady rekrutacji

We wszystkich badanych ośrodkach przyjęcia na studia odbywają się drogą postępowania kwalifikacyjnego. Jednak z racji specyfiki organizacji studiów, każdy z charakteryzowanych ośrodków wypracował sobie w ramach obowiązujących powszechnie kanonów unikalne klucze postępowania egzaminacyjnego.

Instytut Jazzu Akademii Muzycznej w Katowicach prowadzi przyjęcia na wszystkie kierunki w oparciu o dwa rodzaje postępowań kwalifikacyjnych. Pierwszy stanowi wynik egzaminu maturalnego z przedmiotów, takich jak *historia muzyki* czy *fizyka*, drugi zaś jest egzaminem praktycznym, odrębnym dla poszczególnych kierunków studiów i specjalności. Egzamin praktyczny na studia stacjonarne I st. na kierunku *jazz i muzyka estradowa* dla specjalności *kompozycja i aranżacja* obejmuje elementy kształcenia słuchu, harmonii, kompozycji małych form w oparciu o podane funkcje harmoniczne, grę na instrumencie standardów jazzowych wraz z improwizacją oraz wykonanie utworów muzyki klasycznej, grę na fortepianie (jeśli nie jest instrumentem głównym) oraz prezentację kompozycji własnych lub opracowań twórczych. Dla specjalności *instrumentalista jazzowa* rekrutacja na poszczególne instrumenty (fortepian, gitara, gitara basowa, kontrabas, skrzypce, flet, saksofon, trąbka, puzon, wibrafon, perkusja) odbywa się w oparciu o prezentację umiejętności w zakresie kształcenia słuchu, gry na instrumencie utworów muzyki klasycznej oraz improwizacji na bazie stan-

Tabela 2. Liczba absolwentów kierunków jazzowych w akademiach muzycznych w roku akademickim 2012/2013

	Rok powstania kierunku	Razem
AM Katowice	1969	1143
AM Bydgoszcz	2003	58
AM Poznań	2009	10
AM Kraków	2007	38
AM Gdańsk	2008	109
AM Wrocław	2001	70

Źródło: opracowanie własne na podstawie danych udostępnionych przez ośrodki kształcenia.

Tabela 3. Liczba studentów kierunków jazzowych w akademiach muzycznych w 2013 r.

	Liczba studentów
AM Katowice	246
AM Bydgoszcz	55
AM Poznań	49
AM Kraków	39
AM Gdańsk	126
AM Wrocław	40
Razem	555

Źródło: Opracowanie własne na podstawie danych udostępnionych przez ośrodki kształcenia.

darków jazzowych, a także gry na fortepianie (jeśli nie jest instrumentem głównym). Egzamin praktyczny dla specjalności *wokalistyka jazzowa* przybiera nieco inną formę niż opisane powyżej. Umiejętności wokalne sprawdzane są w oparciu o wykonanie jednego standardu jazzowego wylosowanego z pięciu obowiązkowych standardów, wyłącznie z akompaniamentem uczelni (materiały nutowe umieszczone na stronie internetowej uczelni), jednego utworu polskiego oraz dowolnego, wybranego przez kandydata. Badane są także predyspozycje słuchowe i poczucie rytmu oraz sprawdzane są wiadomości z zakresu nauki o muzyce. Dodatkowo kandydat recytuje trzyminutowy fragmentu prozy lub wiersza.

Egzaminy praktyczne na studia niestacjonarne I stopnia na kierunku *jazz i muzyka estradowa* odbywają się na podobnych zasadach co prezentowane powyżej.

Kandydatami na studia stacjonarne i niestacjonarne II stopnia na kierunku *jazz i muzyka estradowa* mogą być absolwenci studiów I stopnia kierunku *jazz i muzyka estradowa* oraz absolwenci innych kierunków wyższych szkół muzycznych. Stacjonarne i niestacjonarne studia II stopnia kształcą kompozytorów i aranżerów, instrumentalistów, wokalistów i realizatorów dźwięku w zakresie muzyki jazzowej i estradowej. Kandydaci zobowiązani są do zdania egzaminu wstępnego z przedmiotów kierunkowych (kompozycja i aranżacja, gra na instrumencie, śpiew) oraz wykazania się odpowiednimi umiejętnościami i predyspozycjami w zakresie muzyki jazzowej. Na egzaminie wstępnym kandydat musi wykazać się wyobraźnią melodyczno-harmoniczną, znajomością standardów jazzowych, specyficznym wycuciem frazy i rytmu, zdolnościami improwizatorskimi, dobrym opanowaniem rzemiosła instrumentalnego i wokalnego.

Zasady rekrutacji na kierunek *jazz i muzyka estradowa* prowadzony w Akademii Muzycznej w Bydgoszczy zostały zróżnicowane w zależności od specjalności oraz stopnia studiów. Rekrutacja na studia I st. dla specjal-

ności *instrumentalistyka jazzowa* dla instrumentów: trąbka, saksofon, puzon, fortepian, wibrafon, gitara, kontrabas, gitara basowa, skrzypce, perkusja prowadzona jest w oparciu o egzamin z gry na instrumencie, zagadnień z zakresu kształcenia słuchu oraz kierunkowego egzaminu ustnego z wiedzy o kulturze. Dla specjalności *wokalistyka jazzowa*, oprócz zagadnień z zakresu kształcenia słuchu i egzaminu kierunkowego z wiedzy o kulturze, sprawdzana jest także umiejętność śpiewu jazzowego w oparciu o prezentację programu złożonego z trzech utworów o zróżnicowanej stylistyce (standardy jazzowe), w tym obowiązkowo piosenki polskiej (czas trwania programu ok. 15 min.) oraz improwizacji na schemacie bluesowym. Dla specjalności *prowadzenie zespołów jazzowych i muzyki estradowej* egzamin obejmuje trzy etapy: grę na instrumencie lub śpiew jazzowy (w tym improwizację na bazie standardów jazzowych i sprawdzenie predyspozycji manualnych), zagadnienia z zakresu kształcenia słuchu oraz wiedzy o kulturze.

Rekrutacja na studia II st. kierunku *jazz i muzyka estradowa* dla *instrumentalistyki jazzowej* i *wokalistyki jazzowej* prowadzona jest w oparciu o rozmowę kwalifikacyjną i wykonanie półrecitalu. Dla specjalności *prowadzenie zespołów muzyki jazzowej i rozrywkowej* rekrutacja, oprócz rozmowy kwalifikacyjnej, odbywa się w oparciu o wykonanie kontrastującego ok. 20-minutowego programu wokalnego lub instrumentalnego oraz dyrygowania utworem przeznaczonym na big-band.

Warunkiem koniecznym, dopuszczającym do odbycia każdego z powyższych egzaminów na studia II st., jest przedstawienie dyplomu ukończenia studiów wyższych.

Kolejna akademia, tym razem poznańska, w ramach Zakładu Jazzu i Muzyki Estradowej prowadzi rekrutację na następujących warunkach.

Postępowanie kwalifikacyjne na studia I st. każdej specjalizacji prowadzone jest dwuetapowo. Specjalność *instrumentalistyka* dla instrumentów: saksofon, trąbka, puzon, fortepian, gitara, kontrabas, gitara basowa, perkusja (etap I) – gra na wybranym instrumencie, czytanie nut *a vista*, utwór klauzurowy. Specjalność *kompozycja i aranżacja* (etap I) – przedstawienie partytur, sprawdzian wiedzy o harmonii i historii jazzu, gra na wybranym instrumencie, opracowanie klauzurowe. Etap II dla tych specjalizacji sprowadza się do egzaminu z kształcenia słuchu.

Specjalność *wokalistyka*: etap I – kształcenie słuchu. Etap II dla tej specjalizacji w odróżnieniu od poprzednich składa się z trzech elementów: egzaminu ze śpiewu, czytania *a vista*, utworu klauzurowego.

Zakład Jazzu i Muzyki Estradowej prowadzi również studia II stopnia. Rekrutacja na nie odbywa się na podobnych zasadach jak prezentowane powyżej – z tą jednak różnicą, że część praktyczną poprzedza rozmowa

wa kwalifikacyjna. Podobnie jak w charakteryzowanych wcześniej akademiach, i w tym wypadku, aby kandydat został dopuszczony do postępowania rekrutacyjnego, musi przedstawić dyplom ukończenia studiów wyższych.

Podobnie do rekrutacji na Akademii Muzycznej w Poznaniu prowadzone jest postępowanie egzaminacyjne w Katedrze Jazzu i Muzyki Estradowej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku. Akademia prowadzi nabór na studia I i II st. na trzy specjalności: *instrumentalistykę, kompozycję i aranżację* oraz *wokalistykę*. Rekrutacja odbywa się dwuetapowo. Etap pierwszy w zależności od wybranej specjalności obejmuje: grę na wybranym instrumencie (wykonanie z improwizacją trzech standardów jazzowych o zróżnicowanej stylistyce) – *instrumentalistyka*, przedstawienie komisji trzech prac kompozytorskich o zróżnicowanej fakturze – *kompozycja i aranżacja*, śpiew (wykonanie standardu jazzowego w języku angielskim, utwór polski, utwór dowolnie wybrany przez kandydata) – *wokalistyka jazzowa*.

Etap drugi w każdym z trzech przypadków dotyczy kształcenia słuchu. Dodatkowo kandydaci na studia *kompozycji i aranżacji* zobligowani są do skomponowania krótkiej impresji na głos z fortepianem na bazie podanych funkcji harmonicznnych oraz do wykonania utworu muzyki klasycznej i improwizacji na bazie standardów jazzowych na wybranym instrumencie. Kandydaci *wokalistyki* natomiast oprócz elementów kształcenia słuchu prezentują trzyminutową recytację fragmentu prozy lub wiersza.

Aby zostać studentem II st. gdańskiej Akademii Muzycznej, należy na pierwszym etapie rekrutacji, w zależności od wybranej specjalności, wykonać improwizację trzech standardów jazzowych o zróżnicowanej stylistyce – *instrumentalistyka*, przedstawić komisji trzy prace kompozytorskie o zróżnicowanej fakturze – *kompozycja i aranżacja*, wykonać standard jazzowy w języku angielskim, utwór polski oraz dowolnie wybrany przez siebie utwór – *wokalistyka jazzowa*.

Na drugim etapie każdy z kandydatów poddany zostaje egzaminowi z kształcenia słuchu w formie pisemnej (dwugłosowe dyktando diatoniczne melodyczno-rytmiczne) i ustnej – badanie predyspozycji słuchowych. Dodatkowo każdy z ubiegający się o przyjęcie na studia II st. zobligowany jest do przedstawienia dyplomu ukończenia studiów wyższych.

Podobnie rzecz ma się z egzaminami praktycznymi na specjalności jazzowe na Akademii Muzycznej w Krakowie. Każdy z egzaminów wstępnych na studia I st. podzielony został na dwa etapy. Na pierwszym sprawdzane są wszelkie konieczne umiejętności kandydatów do danej specjalności. Na drugim przeprowadzane są egzaminy uzupełniające, sprawdzające wiedzę i umiejętności z zakresu kształcenia słuchu, harmonii czy czytania *a vista*

na fortepianie bądź głosem. Egzaminy pierwszego etapu dla poszczególnych specjalności wyglądają następująco.

Kandydaci pragnący studiować *kompozycję* rekrutowani są na podstawie prac kompozytorskich, predyspozycji twórczych i warsztatowych oraz własnych zainteresowań. W zakresie *instrumentalistyki* przeprowadzany jest egzamin z gry na wybranym instrumencie, *wokalistyka* zaś skupia swoją uwagę na wykonaniu wybranych przez kandydata utworów.

Rekrutacja na studia II stopnia odbywa się według podobnego klucza. Obok umiejętności ogólnych sprawdzanych niezależnie od specjalności, kandydaci zdają również egzaminy kierunkowe podobne do tych, jakie przeszli podczas rekrutacji na studia I st.

Akademia Muzyczna we Wrocławiu, rekrutując na trzy specjalności w ramach kierunku *kształcenie jazzowe*, korzysta z podobnych rozwiązań. Dla kandydatów na studia I st. w zakresie *kompozycji* przygotowała następujące egzaminy: przegląd samodzielnych prac kompozytorskich z rozmową kwalifikacyjną, sprawdzian przydatności zawodowej w zakresie kształcenia słuchu. Dla *instrumentalistyki*, oprócz egzaminu z gry na wybranym instrumencie przewidziano egzamin z czytania *a vista*, kształcenia słuchu, przygotowania utworu zadanego przez komisję oraz ustnego kolokwium z wiedzy dotyczącej kierunku studiów. Kandydaci na studia *wokalne* powinni spodziewać się głównie sprawdzianu umiejętności wykonawczych. Komisja podda ocenie wykonanie jednego utworu kompozytora polskiego oraz jednego dowolnego, arii barokowej i pieśni romantycznej. Następnie kandydaci poddani zostaną egzaminowi z kształcenia słuchu oraz ustnego kolokwium z wiedzy o kierunku studiów.

Plan studiów

W tej części raportu zmuszeni jesteśmy ograniczyć się jedynie do przedstawienia charakterystyki ilościowej poszczególnych grup przedmiotów, uwzględniając przy tym podział na prowadzone przez akademie specjalności. Mamy jednocześnie świadomość zróżnicowania sposobu przekazu treści poruszanych w różnych ośrodkach, nawet w obrębie klasycznie brzmiących nazw przedmiotów. Jednocześnie wyrażamy przekonanie, że to właśnie dzięki istocie i specyfice kształcenia artystycznego to zróżnicowanie najpełniej przedstawia kondycję kształcenia jazzowego w Polsce. Dokonanie pełnej analizy w obrębie planów studiów wykracza poza ramy niniejszego raportu.

W skład przedmiotów ogólnych dla wszystkich specjalności prowadzonych w Akademii Muzycznej w Katowicach w ramach studiów I st. wchodzi: *język angielski, technologie informacyjne, wychowanie fizyczne, integra-*

cja sztuk, filozofia. Przedmioty podstawowe dla wszystkich specjalności to: harmonia jazzowa, podstawy big-bandu/chóru, kształcenie słuchu, instrumentoznawstwo z propedeutyką instrumentacji, podstawy literatury i historii jazzu, techniki nagrań, warsztaty słuchania muzyki jazzowej, konsultacje pracy licencjackiej.

Przedmioty kierunkowe dla specjalności kompozycja i aranżacja to: *podstawy zespołów instrumentalnych, podstawy kompozycji i aranżacji, prowadzenie zespołów, czytanie partytur, instrument główny, drugi instrument, dyrygowanie, kontrapunkt, współczesne techniki kompozytorskie, analiza partytur jazzowych.*

Dla specjalności *instrumentalistyka jazzowa* przedmiotami kierunkowymi są: *podstawy big-bandu/chóru, kształcenie słuchu, instrumentoznawstwo z propedeutyką instrumentacji, podstawy literatury i historii jazzu, studia orkiestrowe, drugi instrument.*

Zdecydowanie najwięcej przedmiotów kierunkowych w ramach studiów mają ci, którzy jako specjalizację wybrali *wokalistykę jazzową*. Ich przedmiotami kierunkowymi są: *podstawy zespołów wokalnych, kształcenie słuchu, instrumentoznawstwo z propedeutyką instrumentacji, podstawy literatury i historii jazzu, podstawy śpiewu, dykcja i recytacja, ruch sceniczny, podstawy gry aktorskiej, literacka interpretacja utworów wokalnych, muzyczna interpretacja utworów wokalnych, praca z korepetytorem, instrument dodatkowy – perkusja, instrument dodatkowy – fortepian.*

Uczęszczający na studia II stopnia, niezależnie od specjalizacji, w ramach studiów odbywają kursy z następujących przedmiotów: *historia kultury, literatura i historia jazzu, metodologia badań, analiza improwizacji jazzowej i style jazzowe, big-band/chór*. Oprócz przedmiotów kształcenia ogólnego mogą wybrać przedmioty fakultatywne. Oferta w tym przypadku nie jest szeroka, jednak z pewnością trafia w zapotrzebowanie studentów, bowiem wiedza z zakresu *komunikacji społecznej i organizacji imprez oraz promocji i marketingu dóbr kultury* z pewnością przyda się w codziennej pracy muzyka.

Wydział Dyrygentury, Jazzu i Edukacji Muzycznej Akademii Muzycznej w Bydgoszczy również dzieli przedmioty zgodnie z następującym kluczem. Przedmioty kształcenia ogólnego to niezależnie od wybranej specjalności w ramach studiów I st.: *historia filozofii, język angielski, technologia informacyjna, wychowanie fizyczne, ochrona własności intelektualnej, proseminarium pracy naukowej, konsultacja pracy licencjackiej*. Dodatkowo każdy student może uczęszczać na zajęcia w ramach kursu z *metodyki nauczania gry na instrumencie*.

Dla każdej z trzech specjalności prowadzonych w ramach studiów opracowano inną siatkę zajęć kierunkowych. Dla *instrumentalistyki jazzowej* są to: *big-band*, *kształcenie słuchu*, *instrumentoznawstwo z propedeutyką instrumentacji*, *warsztaty słuchania muzyki jazzowej*, *literatura i historia jazzu*, *instrument główny*, *improvizacja*, *zespoły instrumentalne*, *harmonia jazzowa*, *techniki pracy w studiu*, *instrument dodatkowy – fortepian* (dla pianistów inny instrument). *Wokalistyka jazzowa* ucześnie na *chór akademicki*, *kształcenie słuchu*, *instrumentoznawstwo z propedeutyką instrumentacji*, *warsztaty słuchania muzyki jazzowej*, *literaturę i historię jazzu*, *śpiew jazzowy*, *dykcję i recytację*, *zespoły wokalne*, *harmonię jazzową*, *techniki pracy w studiu*, *pracę z korepetytorem*, *literacką interpretację utworów wokalnych*, *podstawy gry aktorskiej*, *ruch sceniczny*, *kształcenie rytmiczne*, *instrument dodatkowy – fortepian*, *anatomię i fizjologię aparatu głosowego*. W ramach trzeciej specjalności, a więc *prowadzenia zespołów muzyki jazzowej i rozrywkowej* studenci ucześnie na *big-band*, *praktyki dyrygenckie big-band*, *kształcenie słuchu*, *instrumentoznawstwo z propedeutyką instrumentacji*, *kompozycję i aranżację*, *warsztaty słuchania muzyki jazzowej*, *literaturę i historię jazzu*, *dyrygowanie*, *instrument główny*, *improvizację*, *zespoły instrumentalne*, *praktyki dyrygenckie – zespół combo*, *harmonię jazzową*, *techniki pracy w studiu*, *instrument dodatkowy – fortepian* (dla pianistów inny instrument), *czytanie partytur*, *analizę partytury jazzowej*.

Rok akademicki 2012/2013 jest dopiero trzecim rokiem, w którym Zakład Jazzu i Muzyki Rozrywkowej Akademii Muzycznej w Poznaniu kształci w ramach studiów I stopnia studentów trzech specjalności. Wśród obowiązujących przedmiotów podstawowych i kierunkowych znajdują się: *instrument główny*, *seminarium muzyki klasycznej*, *zespoły kameralne*, *big-band*, *fortepian*, *podstawy improwizacji*, *harmonia*, *kształcenie słuchu*, *historia i literatura muzyki jazzowej i rozrywkowej* oraz *ćwiczenia rytmiczne*. Dodatkowo studenci poznańskiej akademii mogą korzystać z ogromnej liczby przedmiotów fakultatywnych, które oferują pozostałe wydziały uczelni.

Studenci Akademii Muzycznej w Krakowie, którzy wybrali specjalność instrumentalną, obok przedmiotów kształcenia podstawowego i ogólnego (*kształcenie słuchu*, *historia muzyki*, *literatura muzyczna*, *analiza dzieła muzycznego*, *historia jazzu*, *literatura jazzowa*, *analiza improwizacji jazzowej*, *fortepian*, *big-band*, *metodologia pracy naukowej*, *język angielski*, *wychowanie fizyczne*, *bezpieczeństwo i higiena pracy*, *prawo autorskie*) oraz przedmiotów kierunkowych (*instrument główny*, *combo jazz* czy *improvizacja jazzowa*) mogą wybrać spośród kilkudziesięciu przedmiotów dodatkowych związanych bezpośrednio z muzyką: *literatura muzyczna*, *analiza dzieła*

muzycznego czy estetyka muzyczna, jak i na pozór z muzyką niezwiązanych, takich jak *filozofia Boga* czy *filozofia człowieka*.

Nie inaczej wygląda siatka zajęć wrocławskiej Akademii Muzycznej dla kierunku *jazz i muzyka estradowa*. Studenci uczęszczają na zajęcia w ramach *instrumentu głównego*, *seminarium muzyki klasycznej*, *studia orkiestrowego* czy *big-bandu*, ale także obowiązani są zaliczyć następujące przedmioty: *podstawy improwizacji*, *zespoły kameralne*, *kształcenie słuchu z harmonią*, *analizę standardów jazzowych*, *historię muzyki jazzowej z literaturą*, *wykłady zmienne*, *wychowanie fizyczne*, *lektorat języka obcego*, *historię sztuki*, *historię estetyki*, *historię filozofii* czy *etykę*. Wart odnotowania w tym miejscu jest fakt, iż w ramach studiów II st. studenci odbywają praktyki kameralne z zespołami, w zależności od wybranej przez siebie specjalności.

Gdańska Akademia Muzyczna prowadząca studia I st. również skorzystała z powszechnego klucza dzielącego przedmioty na te, o charakterze ogólnym i podstawowym, obowiązkowe dla wszystkich studentów, oraz przedmioty kierunkowe przygotowane oddzielnie dla każdej z trzech specjalności. Do przedmiotów z pierwszej grupy zaliczymy: *język obcy*, *technologie informacyjne*, *wychowanie fizyczne*, *historię kultury*, *seminarium licencjackie*, *konsultacje pracy licencjackiej*, a także *historię jazzu*, *warsztaty słuchania muzyki jazzowej*, *historię muzyki*, *big-band*, *kształcenie słuchu*, *instrumentoznawstwo z propedeutyką instrumentacji*. Przedmiotami kierunkowymi zaś dla specjalizacji *instrumentalistyka jazzowa* są: *instrument główny*, *improwizacja*, *harmonia jazzowa*, *studia orkiestrowe*, *fortepian klasyczny*, *fortepian jazzowy*, *techniki nagłośnienia*, *propedeutyka techniki studyjnej*, *techniki pracy w studio*, *edukacyjne studio MIDI*, *propedeutyka kompozycji i aranżacji*, *praca z sekcją akompaniującą*, *dyrygowanie*, *czytanie partytur*, *zespoły instrumentalne*. Studenci *kompozycji i aranżacji* uczęszczają na: *instrument główny – fortepian*, *prowadzenie zespołów*, *improwizację*, *harmonię jazzową*, *drugi instrument*, *czytanie partytur*, *dyrygowanie*, *zespoły instrumentalne*, *techniki pracy w studio*, *edukacyjne studio MIDI*, *kontrapunkt*, *współczesne techniki*, *analizę partytur jazzowych*, *techniki nagłośnienia*, *propedeutykę techniki studyjnej*, *pracę z sekcją akompaniującą*, *kompozycję i aranżację*. Ostatnia specjalność, *wokalistyka jazzowa*, prowadzona jest głównie w oparciu o przedmioty takie, jak: *śpiew i praca z akompaniamentem*, *dykcja i recytacja*, *podstawy gry aktorskiej*, *fortepian klasyczny*, *fortepian jazzowy*, *improwizacja*, *harmonia jazzowa*, *zespoły wokalne*, *techniki nagłośnienia*, *propedeutyka techniki studyjnej*, *techniki pracy w studio*, *edukacyjne studio MIDI*, *propedeutyka kompozycji i aranżacji*, *propedeutyka dyrygowania*, *praca z sekcją akompaniującą*, *czytanie partytur*, *emisja głosu*, *interpretacja piosenki*. Uczęszczający na studia II st. oprócz przedmio-

tów podstawowych, obowiązkowych dla wszystkich studiujących, uczęszczają na przedmioty w ramach wybranej specjalności. Przedmioty ogólne to: *filozofia z estetyką, metodologia pracy naukowej, analiza form muzycznych, analiza improwizacji jazzowej, literatura i historia jazzu europejskiego, konsultacje pracy magisterskiej, prawo autorskie*. W ramach specjalności *instrumentalistyka jazzowa* obok obowiązkowych zajęć instrumentu głównego mają także *big-band, propedeutykę kompozycji i aranżacji, studia orkiestrowe, zespoły instrumentalne, reżyserię muzyczną*. Specjalność *kompozycja i aranżacja* obok przedmiotu o tej samej nazwie uczęszcza na lekcje w ramach przedmiotów: *instrument główny – fortepian, big-band, analiza partytur jazzowych, estradowych, Third Stream Music, prowadzenie zespołów, zespoły instrumentalne, harmonia pop-music, aranżacja komputerowa, dyrygowanie, reżyseria muzyczna*. Ostatnia z prowadzonych przez gdańską Akademię Muzyczną specjalność II st. to *wokalistyka*. Jej studenci uczęszczają na *śpiew i pracę z kompozytorem, improwizację wokalną, interpretację piosenki, pracę z sekcją akompaniującą, zespoły wokalne, reżyserię muzyczną*.

Tabela 4 pokazuje sumę wszystkich zajęć w ramach całego toku studiów z podziałem na poszczególne kierunki i specjalności.

Tabela 4. Liczba godzin przeznaczonych na realizację programu w ramach specjalności w roku akademickim 2012/2013

Kierunek	Rodzaj studiów	AM Katowice	AM Bydgoszcz	AM Poznań	AM Kraków	AM Gdańsk	AM Wrocław
Kompozycja i aranżacja	I st.	1890	1890	1850	1515	1913	1552**
	II st.	880	–	1050	600	960	885
Instrumentalistyka jazzowa	I st.	2010	1860	1760	1515	1905	1425*
	II st.	840	–	1080	600	810	855 / 375*
Wokalistyka jazzowa	I st.	2070	–	1850	1515	1875	–
	II st.	990	–	1050	600	810	–
Prowadzenie zespołów muzyki jazzowej i rozrywkowej	I st.	–	1995	–	–	–	–
	II st.	–	–	–	–	–	–

* Studia niestacjonarne.

** Liczba godzin przeznaczonych na edukację w ramach kierunku *jazz i muzyka estradowa* bez podziału na specjalności dla studiów stacjonarnych I st.

Źródło: opracowanie własne na podstawie danych udostępnionych przez ośrodki kształcenia. Dane nie obejmują zajęć fakultatywnych prowadzonych w ramach punktacji ECTS prowadzonych na różnych wydziałach akademii i dostępnych dla wszystkich studentów uczelni w liczbie godzin różnej dla każdej specjalności.

Jak wskazują dane zestawione w tabeli 4, najmniejsze różnice w liczbie godzin kształcenia jazzowego dla danej specjalności występują w ramach studiów I st. *kompozycji i aranżacji*. Najbardziej zróżnicowaną zaś specjalnością jest *wokalistyka jazzowa* w ramach studiów I st. Tu różnica między największą (2070 – AM w Katowicach) a najmniejszą liczbą godzin (AM Kraków – 1515) wynosi 555 w ciągu całego trzyletniego kursu.

Baza organizacyjna

Baza organizacyjna dla kierunków jazzowych w akademiach muzycznych ukształtowała się w oparciu o zaplecze dydaktyczne i lokalowe funkcjonujące w ramach wielu różnych kierunków prowadzonych od lat w poszczególnych muzycznych środowiskach akademickich. Dlatego też w zasadzie od początku posiadały one choć w podstawowym zakresie bazę dydaktyczną umożliwiającą kształcenie studentów. Nie ulega jednak wątpliwości, że każda z sześciu obecnie prowadzących kształcenie jazzowe akademii w Polsce dysponowała innym zapleczem i doświadczeniem organizacyjnym. Poniżej przedstawiam krótką analizę warunków organizacyjnych poszczególnych akademii.

Instytut Jazzu Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach dysponuje trzema budynkami w różnych lokalizacjach. Dwa z nich mają charakter dydaktyczny. Studenci i kadra pedagogiczna mają w nich do dyspozycji łącznie trzy duże sale wykładowe wyposażone w fortepian oraz sprzęt multimedialny, salę teatralną, salę baletową, salę big-bandu, kilkanaście sal dydaktycznych wyposażonych w fortepian bądź pianino oraz sprzęt multimedialny. Mogą oni także korzystać z okazałej sali koncertowej znajdującej się w Centrum Nauki i Edukacji Muzycznej „Symfonia”. Biblioteka i fonoteka oferują obszerny zbiór nagrań płytowych obejmujący pełny zakres literatury jazzowej, materiały dydaktyczne w formie wydawnictw nutowych uzupełnionych nagraniami płytowymi oraz wiele pozycji specjalistycznych z zakresu jazzu, harmonii jazzowej, kompozycji i aranżacji, improwizacji, analizy dzieł muzyki jazzowej, partytur utworów jazzowych na różne obsady wykonawcze oraz publikacji naukowych dotyczących różnych przedmiotów dydaktycznych.

Akademia Muzyczna w Bydgoszczy wraz z Filharmonią Pomorską, Zespołem Szkół Muzycznych i kompleksem domów akademickich w otoczeniu parku im. Jana Kochanowskiego tworzy jeden z ciekawszych zespołów architektonicznych miasta, zwany dzielnicą muzyczną. Studenci i pedagodzy Wydziału Dyrygentury, Jazzu i Edukacji Muzycznej korzystają z czterech budynków dydaktycznych w centrum miasta, w których mieści się łącznie 69 sal wykładowych i ćwiczeniowych, sala koncertowa z organa-

mi (140 miejsc) oraz aula (100 miejsc). Dla potrzeb kierunku *jazz i muzyka estradowa* władze uczelni oddały budynek przy ulicy Doktora E. Warmińskiego 13. Odbywają się tam indywidualne zajęcia w specjalistycznych klasach (perkusji, wibrafonu, kontrabasu itp.) oraz zajęcia zbiorowe (*big-band, comba, improwizacja, historia jazzu, kształcenie słuchu* itp.). Łącznie w budynku znajduje się dziewięć sal, z których większość wyposażona jest w specjalistyczną aparaturę audio lub audio-wideo do wykorzystania w dydaktyce. W roku akademickim 2012/2013 przewiduje się oddanie nowej, wielofunkcyjnej sali koncertowej (z orkiestronem) do realizacji projektów akademickich, w tym również jazzowych.

Studio nagrań i fonoteka to jednostka organizacyjna podległa Katedrze Teorii Muzyki i Kompozycji, wyposażona w sprzęt i oprogramowanie do cyfrowego generowania, przetwarzania i zapisu dźwięku; powierzone jej funkcje wspomagają proces naukowo-dydaktyczny i działalność artystyczną całej uczelni. W zakresie muzyki jazzowej fonoteka oferuje obszerny zbiór nagrań płytowych, obejmujący pełny zakres historii jazzu oraz materiały dydaktyczne w formie wydawnictw nutowych uzupełnione nagraniami płytowymi z zakresu wykonawstwa instrumentalnego i wokalnego oraz kompozycji i aranżacji muzyki jazzowej.

Biblioteka Główna Akademii Muzycznej stanowi podstawowe zaplecze dla działalności naukowo-dydaktycznej. Obecnie jej zasoby osiągnęły liczbę ponad 67 440 egz., w tym 51 700 egz. nut, 13 400 egz. książek, 1625 egz. prac dyplomowych, magisterskich i licencjackich, 715 roczników czasopism muzycznych (32 tytuły, w tym 14 zagranicznych). Oferta biblioteki w zakresie muzyki jazzowej to: literatura specjalistyczna z zakresu historii jazzu, harmonii jazzowej, kompozycji i aranżacji, improwizacji, a także analizy dzieł muzyki jazzowej oraz partytury utworów muzyki jazzowej na różnorodne obsady instrumentalne, wokalne i wokально-instrumentalne.

Poznańscy studenci Zakładu Jazzu i Muzyki Rozrywkowej mogą korzystać ze wszystkich pomieszczeń, jakimi dysponuje akademie. Główne koncerty odbywają się w oddanej do użytku w 2006 roku nowej sali koncertowej – Aula Nova, która może pomieścić 520 osób. Pozostałe koncerty i recitale dyplomowe odbywają się w auli akademii, w sali kameralnej i w „Sali prezydenckiej”. Do przeprowadzenia zajęć big-bandu i zespołów kameralnych studenci i pedagodzy mają do dyspozycji dużą i przestronną „Salę błękitną”, która znajduje się w podziemiach nowej sali koncertowej. Zajęcia indywidualne i zbiorowe prowadzone są w salach dydaktycznych akademii, stosownie do potrzeb danego przedmiotu, np.: dla pianistów w sali z dwoma fortepianami, do zajęć teoretycznych w salach wyposażonych w sprzęt multimedialny itp. Każdy zainteresowany może korzystać ze

zbiorów biblioteki głównej oraz ze zgromadzonych w głównej sali bazowej materiałów (głównie nutowych) ogólnego przeznaczenia. Dodatkowo korzystać można również z laboratorium odsłuchu z bogatą płytoteką (ok. 10 tys. tytułów) oraz ze studia nagrań z wysokiej klasy aparaturą nagraniową.

Zajęcia dla studentów specjalności jazzowych krakowskiej akademii odbywają się głównie w budynku Domu Studenta. Poza salami dydaktycznymi, wyposażonymi w niezbędne instrumentarium (perkusja, kontrabas, pianina) oraz aparaturę audio, katedra dysponuje również salą wykładowo-dydaktyczną w pełni wyposażoną (aparatura audio-wideo, fortepian, perkusja). Do dyspozycji jest również aula Domu Studenta (2 fortepiany). Na potrzeby egzaminów, audycji, koncertów, seminariów, klas mistrzowskich korzysta się również z sali koncertowej i kameralnej, znajdujących się w głównym budynku uczelni. Biblioteka akademii dysponuje literaturą specjalistyczną z zakresu historii jazzu, harmonii jazzowej, kompozycji i aranżacji, improwizacji oraz analizy dzieł muzyki jazzowej, takich jak partytury utworów muzyki jazzowej na różnorodne obsady instrumentalne czy nagrania płytowe.

Siedzibą Wydziału Instrumentalnego Akademii Muzycznej we Wrocławiu jest gmach główny (budynek A). Mieszczą się w nim dwa inne wydziały – Wokalny oraz Wydział Edukacji Muzycznej. Znajduje się w nim ponadto Biblioteka Główna z nowoczesną czytelnią, sala teatralna i sala kameralna, w których odbywają się koncerty i spektakle oraz sala baletowa. Przylegający do gmachu głównego budynek B jest siedzibą Wydziału Kompozycji, Dyrygentury, Teorii Muzyki i Muzykoterapii oraz Studia Kompozycji Komputerowej, Studium Języków Obcych i Studia Technik Multimedialnych ze studiem nagrań, mediateką i centrum informatycznym. Nieduży, bo jednopiętrowy, budynek C stanowi siedzibę Zakładu Muzyki Jazzowej oraz mieści salę prób chóru i pokoje gościnne. W budynkach zajmowanych przez uczelnię znajduje się 150 pomieszczeń, w tym 111 sal dydaktycznych udostępnionych wszystkim studentom i wykładowcom.

W gdańskiej akademii do dyspozycji studentów kierunku *jazz i muzyka estradowa* jest biblioteka z czytelnią, studio nagrań i fonoteka oraz blisko 68 sal dydaktycznych. Są wśród nich pomieszczenia dostosowane zarówno do prowadzenia wykładów w dużych grupach czy zajęć indywidualnych, jak i sale do ćwiczenia. Większość z nich wyposażona jest w wysokiej klasy instrumenty. Do użytku pedagogów i studentów oddano 58 fortepianów, 45 pianin, klawesyn, szpinet, organy oraz instrumenty perkusyjne. Sale wykładowe wyposażone są dodatkowo w sprzęt do odtwarzania dźwięku oraz obrazu. Pedagodzy prowadzący wykłady w dużych grupach mają do dyspozycji dwa klimatyzowane audytoria wyposażone w rzutnik multimedialny,

odtwarzacz DVD, trzydziestocalowy telewizor, mikrofon, wysokiej jakości sprzęt do słuchania muzyki, wysuwany ekran do oglądania projekcji wyświetlanych z rzutnika. Warto przy tym pamiętać, że wymienione zaplecze nie jest zapleczem wyłącznie kierunku *jazz i muzyka estradowa*, lecz całej akademii.

Działalność koncertowa studentów i udział w konkursach

Działalność koncertowa studentów stanowi fundament każdej formy kształcenia w obrębie sztuki muzycznej. Ich obecność na scenach największych festiwali krajowych i zagranicznych jest bezpośrednim dowodem na jakość kształcenia w ośrodkach, z których pochodzą. Jest dowodem siły kadry, zaplecza oraz organizacji systemu kształcenia.

W poniższej charakterystyce przyjęliśmy za punkt wyjścia te lata, w których wszystkie uwzględnione w tym raporcie akademie kształciły swoich studentów w ramach kierunków jazzowych.

Niewątpliwie największym dorobkiem może poszczycić się Instytut Jazzu Akademii Muzycznej w Katowicach. Jego studenci i absolwenci regularnie pojawiają się nie tylko wśród uczestników poniższych festiwali i konkursów, lecz także laureatów. Najważniejsze to m.in.: III Śląski Festiwal Jazzowy, Akademickie Koncerty Jazzowe, Bielska Zadymka Jazzowa, X Festiwal Gitarzystów Jazzowych „Guitar City” w Warszawie, Ogólnopolski Przegląd Zespołów Jazzowych i Bluesowych w Gdyni, Konkurs Kompozytorski im. K. Komedy, Jazz Nad Odrą, Festiwal Standardów Jazzowych w Bielsku-Białej, Festiwal Standardów Jazzowych w Siedlcach, Konkurs Wokalistów Jazzowych w Zamościu, VII Międzynarodowe Zmagania Jazzowe w Szczecinie, Międzynarodowy Festiwal Zespołów Jazzowych „Krokus Jazz Festiwal”, Międzynarodowy Konkurs Młodych Zespołów Jazzowych „Jazz Juniors” w Krakowie, Tarnów Jazz Contest, Student Jazz Festiwal w Bydgoszczy, Międzynarodowy Konkurs Improwizacji Jazzowej w Katowicach. Konkursy poza granicami naszego kraju, w których uczestniczyli studenci Akademii Muzycznej w Katowicach, to: Konkurs Jazzowy w Kijowie (Ukraina), Gexto Jazz Festiwal w Hiszpanii, Festiwal Hoeillard w Belgii.

Niekwestionowanym liderem osiągnięć artystycznych, będącym jednocześnie wizytówką bydgoskiej Akademii Muzycznej, jest powstały w 2006 roku Contemporary Noise Quintet, później rozwinęty do składu sześciuosobowego. Międzynarodowe trasy koncertowe (Wielka Brytania, Japonia) oraz największe festiwale w Polsce (w tym Open'er Festiwal w Gdyni) to tylko dowód na ogromne zainteresowanie twórczością bydgoskich muzyków.

Wydaje się, że Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego z ogromną łatwością przygotowuje zespoły jazzowe. Oprócz wspomnia-

nego Contemporary Noise Sextet warto pamiętać również o innych zespołach kameralnych, koncertujących i wygrywających nagrody na konkursach jazzowych zarówno w całym kraju, jak i poza jego granicami – Pater, Urowski, Gorzycki TRIO czy Kamil Abramowicz Quartet. Mimo krótkiej historii bydgoska akademia dość wyraźnie zaznacza swoje miejsce w publicznej, jazzowej przestrzeni koncertowej.

Działalność koncertowa studentów Akademii Muzycznej im. J. Paderewskiego w Poznaniu ogniskuje się wokół imprez organizowanych na uczelni. Corocznie odbywają się tu cztery koncerty uczelniane, kilka koncertów kameralnych oraz występy związane z warsztatami lub kursami mistrzowskimi organizowanymi przez akademię. Koncertujących studentów poznańskiej akademii możemy spotkać również w poznańskich klubach jazzowych oraz w innych muzycznych ośrodkach w kraju. Koncerty poza granicami kraju związane są najczęściej z różnego rodzaju warsztatami i festiwalami. Studenci i absolwenci akademii zdobywali nagrody na festiwalu European Jazz Contest w Rzymie, Międzynarodowym Festiwalu Filmowym „Transatlantyk” czy Światowym Internetowym Konkursie dla Perkusistek. Brali także udział w konkursach: Jazz Juniors, Jazz nad Odrą oraz w wymienionych już w tej pracy konkursach w Kołobrzegu, Tarnowie i Słupsku.

Podczas niespełna sześcioletniej działalności specjalności *instrumenty jazzowe* w Katedrze Muzyki Współczesnej, Jazzu i Perkusji Akademii Muzycznej w Krakowie studenci odnosili spektakularne sukcesy na zagranicznych i krajowych festiwalach muzycznych: III Międzynarodowym Festiwalu Tarnów International Jazz Contest, Konkursie „Powiew Młodego Jazzu” im. Wettbewerb w ramach X Międzynarodowego Konkursu „Jazz Festiwal” w Jeleniej Górze, Międzynarodowym Konkursie Zespołów Jazzowych „Jazz Hoeilaart” w Belgii, Międzynarodowym Konkursie „Parmigiani Montreaux Jazz Solo Piano Competition” odbywającym się w ramach Montreaux Jazz Festiwal w Szwajcarii, Międzynarodowym Konkursie Młodych Zespołów Jazzowych „Festiwal Jazz Juniors” w Krakowie, Międzynarodowym Festiwalu Młodych Wykonawców Muzyki Jazzowej w Moskwie, Międzynarodowym Festiwalu Azoty Tarnów, Międzynarodowym Konkursie BASS 2012 w Kopenhadze, Ogólnopolskim Przeglądzie Młodych Zespołów Jazzowych i Bluesowych w Gdyni oraz Wrocławskim Festiwalu Jazzowym Jazz nad Odrą. Studenci byli również angażowani do projektów muzycznych lub wciąż współpracują z profesjonalnymi artystami, m.in.: Zbigniewem Namysłowskim, Januszem Muniakiem, Tomaszem Stańką, Adamem Pierończykiem, Maciejem Sikałą, Leszkiem Możdżerem.

Mimo dość krótkiej historii kierunku *jazz i muzyka estradowa* gdańskiej Akademii Muzycznej już w niespełna rok po opuszczeniu murów uczelni

przez pierwszych absolwentów studiów II st. możemy z łatwością odnaleźć ich w wielu muzycznych inicjatywach. Jazz Jantar Festiwal to wydarzenie, na którym każdy z absolwentów akademii może stawiać swoje pierwsze kroki. Niewątpliwie największymi sukcesami scenicznymi może pochwalić się akademicki big-band, w którego programie usłyszeć można kompozycje i aranżacje Leszka Kułakowskiego, nazwanego niegdyś „wizjonerem jazzu”; prowadzony przez niego zespół w 2009 roku na III Big-Band Festiwal zdobył II miejsce. Rok 2010 był niewątpliwie bardzo pracowity dla akademickiego zespołu. Wtedy to właśnie został on wyróżniony na Przeglądzie Młodych Zespołów Jazzowo-Bluesowych w Gdyni oraz na VI International Swing Festival w Glauchau w Niemczech. Big-band zajął także II miejsce na 15. Big-Band Festiwal w Nowym Tomysłu. Mówiąc o osiągnięciach artystycznych absolwentów i studentów kierunku *jazz i muzyka estradowa* w Gdańsku, należy jeszcze wymienić zespół The Moongang, występujący na Rawa Blues Festiwal; nagrania płytowe tej grupy – *Antologia Polskiego Bluesa*, prezentujące utwory czołowych polskich zespołów bluesowych, wydane zostały pod patronatem radiowej Trójki.

Studenci i pracownicy związani z Zakładem Muzyki Jazzowej Akademii Muzycznej we Wrocławiu biorą udział w licznych koncertach jazzowych, zarówno w Polsce, jak i za granicą (USA, Kanada, Francja, Austria, Niemcy). Należy tu odnotować bardzo aktywną działalność jazzowych formacji artystycznych związanych z uczelnią, takich jak big-band Akademii Muzycznej, prowadzony przez Aleksandra Mazura, mniejsze zespoły, których członkami są studenci uczelni – grupę O.K.E.J. czy Mid West Quartet, regularnie zdobywające nagrody na prestiżowych konkursach jazzowych, występujące na różnych przeglądach i festiwalach. Nie sposób nie wspomnieć tu również o wywodzącym się z wrocławskiej akademii, a dziś prowadzącym już własną działalność artystyczną, żeńskim kwartecie wokalnym The Sound Office, pracującym pod kierownictwem Aleksandra Mazura, zyskującym wśród znawców i sympatyków jazzu opinię najlepszej tego typu polskiej formacji. Pracownicy Zakładu Muzyki Jazzowej oraz studenci kształcący się w tej specjalności biorą czynny udział w festiwalach, takich jak Jazz nad Odrą, Jazz Jamboree, Molde Jazz Festival (Norwegia), Jazz and Blues Festival (Szwecja), Nokia Jazz Festival (Poznań), Hollywood Jazz Festival (USA), Leibnitz Jazz Festival (Austria), Torino Jazz Festival (Włochy), Sunfest Jazz Festival (USA), Salzburger Jazz Herbst (Austria), Montreal Jazz Festival (Kanada). Pedagodzy Zakładu Muzyki Jazzowej wielokrotnie byli honorowani nagrodami, m.in. przez magazyn „Jazz Forum” dla najlepszych muzyków jazzowych. Absolwenci pierwszego rocznika studiów w zakresie muzyki jazzowej, Jakub Olejnik (kontrabas), Przemysław Jarosz (perku-

sja) i Tomasz Pruchnicki (saksofon) zasilili kadre pedagogiczną i obecnie prowadzą zajęcia z ciągle rosnącym gronem studentów sekcji jazzu. Na popularność tej specjalności we wrocławskiej akademii wpływają także coraz większe sukcesy jej wychowanków.

Strategia, kierunki i perspektywy rozwoju

Zebrane w niniejszym raporcie informacje, choć z całą pewnością niewyczerpujące zagadnienia kierunków jazzowych na wyższych uczelniach muzycznych w Polsce, mogą stanowić nie tylko punkt wyjścia do rozważań na temat kondycji kształcenia jazzowego w naszym kraju, lecz także mogą posłużyć wytyczeniu choć kilku strategicznych kierunków rozwoju. Co więcej, opierając się na danych udostępnionych przez zainteresowane ośrodki kształcenia i przyjęte przez nie perspektywy rozwoju na najbliższe lata, można postawić tezę, że ich głównym kierunkiem jest współpraca międzynarodowa z miastami i uczelniami partnerskimi w oparciu o umowy dwustronne. Poniższe zestawienie uwzględnia te właśnie porozumienia oraz pokazuje inne możliwe drogi rozwoju dla polskich akademii muzycznych kształcących studentów na kierunkach jazzowych.

Międzynarodowa współpraca z ośrodkami edukacji jazzowej w Europie i na świecie – wymiana naukowa i stypendia dla studentów

Współpraca Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach (w tym również Instytutu Jazzu) z uczelniami zagranicznymi odbywa się w ramach programu Socrates-Erasmus lub na podstawie podpisanych umów dwustronnych. Uczelniami partnerskimi katowickiej akademii są Universität für Musik – Graz (Austria), Mozarteum – Salzburg (Austria), Hochschule für Musik – Lipsk (Niemcy), Oulu University of Applied Sciences (School of Music, Dance and Media) – Oulu (Finlandia), University of Music – Wiedeń (Austria), Hochschule für Musik – Hannover (Niemcy), Musikhochschule – Lubeka (Niemcy), Staatliche Hochschule für Musik – Stuttgart (Niemcy), Hochschule für Künste – Brema (Niemcy), Musikhochschule – Hamburg (Niemcy), Royal College of Music – Sztokholm (Szwecja), Erasmushogeschool – Bruksela (Belgia), The Royal Danish Academy of Music – Kopenhaga (Dania), Rhythmic Music Conservatory – Kopenhaga (Dania), Royal Conservatoire – Haga (Holandia), Conservatoire National – Rennes (Francja), Conservatorium Maastricht (Holandia), Hochschule für Musik – Weimar (Niemcy), Conservatorio di Musica – Wenecja (Włochy), Univerzita Palackého – Olomouc (Republika Czeska), Hochschule für Musik

– Frankfurt am Main (Niemcy), Uniwersytet Ostrawski – Ostrawa (Czechy), The University of Louisville – Louisville, Kentucky (USA), Zoltán Kodály Pedagogical Institute of Music – Kecskemét (Węgry), Sumski Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Antona Makarenki – Sumy (Ukraina), Uniwersytet Państwowy im. Janki Kupały – Grodno (Białoruś).

W rezultacie nawiązanej współpracy z University of Louisville doszło do wzajemnych wizyt pedagogów obydwu uczelni. W USA gościli Jacek Niedziela i Wojciech Niedziela. W Akademii Muzycznej w Katowicach koncertowali i prowadzili zajęcia dydaktyczne ze studentami: saksofonista Mike Tracy, gitarzysta Craig Wagner, perkusista Jason Tiemann. Ponadto w ramach wymiany międzyuczelnianej studenci kierunku *jazz i muzyka estradowa* brali udział w warsztatach jazzowych w Louisville. W ramach programu Socrates-Erasmus w okresie od 2002 do 2012 roku w wymianie stypendialnej wzięło udział ponad dwudziestu studentów Instytutu Jazzu Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach.

Międzynarodowe kontakty Wydziału Dyrygentury, Jazzu i Edukacji Muzycznej z innymi ośrodkami akademickimi wpisane są w ogólną strategię współpracy bydgoskiej Akademii Muzycznej z zagranicą. Podobnie jak w ośrodku katowickim i tu mamy do czynienia z szeregiem porozumień dwustronnych w ramach partnerskiej współpracy. Partnerami Akademii Muzycznej w Bydgoszczy są głównie uczelnie europejskie: Anton Bruckner Privatuniversität, Schauspiel Und Tanz, Linz für Music und darstellende Kunst, Graz (Austria), Leuven University College School of Arts, Bruksela (Belgia), Université de Toulouse-II-Le-Mirail (Francja), Conservatorio Superior de Musica Oscar Espla de Alicante (Hiszpania), Conservatorio Superior de Musica de Navarra (Hiszpania), Hogeschool Zuyd, Maastricht (Holandia), Royal Irish Academy of Music in Dublin (Irlandia), Jazep Vitols Latvian Academy of Music, Riga (Łotwa), University of Music and Theatre, Rostock (Niemcy), Akademia Umei v Banskej Bystrici (Słowacja), The Academy of Performing Arts, Bratislava (Słowacja), Jan Albrecht Music and Art Academy (Słowacja), The Royal Conservatore of Scotland, Glasgow (Szkocja), Harran University, Sanliurfa (Turcja), Conservatorio di Musica C. Monteverdi, Musikkonservatorium Bolzano (Włochy), Conservatorio di Musica „Francesco Venezze” Rovigo (Włochy), Conservatorio di Musica „L. Cancepa”, Sassari (Włochy).

Pozostałe ośrodki kształcenia, a więc Akademie Muzyczne w Poznaniu, Krakowie czy Gdańsku z racji krótszej historii niż opisane powyżej ze zrozumiałych powodów dopiero rozpoczynają swoją międzynarodową działalność, zarówno w charakterze partnera, jak i muzycznego ośrodka kształcenia jazzowego. Akademia Muzyczna w Krakowie jest członkiem dwóch

prestżowych organizacji zrzeszających uczelnie muzyczne: The European Association of Conservatoires oraz Association of Baltic Academies of Music. Akademie Muzyczne w Gdańsku i Poznaniu natomiast prowadzą zintensyfikowane działania w ramach programu wymiany studentów Sokrates/Erasmus. Już dziś studenci tych uczelni, począwszy od drugiego roku studiów, mają szansę studiować (maksymalnie przez dwa semestry w czasie trwania studiów) na jednej z czterdziestu partnerskich uczelni w: Belgii, Danii, Estonii, Finlandii, Francji, Holandii, Niemczech, Portugalii, Turcji, Włoszech, Wielkiej Brytanii.

Inne działania artystyczne i naukowe

Najważniejszym kierunkiem rozwoju Instytutu Jazzu w Katowicach, oprócz wspomnianej wyżej współpracy międzynarodowej z głównymi ośrodkami jazzowymi w Europie i na świecie, jest organizowanie kolejnych edycji Śląskiego Festiwalu Jazzowego i Międzynarodowego Konkursu Improwizacji Jazzowej. Ponadto zwraca się szczególną uwagę na udział studentów Instytutu Jazzu w międzynarodowych i ogólnopolskich festiwalach i konkursach jazzowych. Do celów strategicznych wpisano również na stałe organizowanie warsztatów muzyki jazzowej z udziałem wybitnych muzyków jazzowych. Instytut Jazzu Akademii Muzycznej w Katowicach w ramach działalności Katedry Twórczości i Interpretacji Jazzowej prowadzi od 30 lat regularne warsztaty z wybitnymi przedstawicielami muzyki improwizowanej w kraju i za granicą. Spotkania te przeznaczone są dla studentów Instytutu Jazzu i mają także formę otwartą dla słuchaczy niezwiązanych z akademią. Wśród zaproszonych wykładowców byli: Dante Luciani (Uniwersytet Miami, USA), Kazimierz Jonkisz, Maciej Sikała, Jim Beard (USA), Piotr Baron, Dante Luciani (USA), Wayne Dockery (USA), Manfred Brundl (Niemcy), Dan Tepfer (USA), Jerry Bergonzi (USA), David Doruzka (Czechy), Jerome Sabbagh (USA), Gonzalo Rubalcaba (Kuba/USA), Piotr Biskupski (AM Bydgoszcz), Skipp Haden (USA), Dariusz Terefenko (USA).

Podobne cele stawiają sobie władze Akademii Muzycznej w Bydgoszczy. Tu również obok udziału studentów w festiwalach i konkursach jazzowych silny akcent kładzie się na warsztaty jazzowe prowadzone przez znanych w Polsce i za granicą praktyków i teoretyków jazzu. Od 2006 roku uczestnicy warsztatów organizowanych przez Akademię Muzyczną mogą uczyć się od Susan Weinert, Martina Weinerta, Piotra Biskupskiego, Henryka Gembalskiego, Grzegorza Nadolnego, Marka Raduli, Krzysztofa Ścierańskiego, Jana Formannoya (Holandia), Joanny Zagdańskiej, Adama Buczka.

Katedra Muzyki Współczesnej, Jazzu i Perkusji Akademii Muzycznej w Krakowie poza procesem dydaktycznym prowadzi szeroko zakrojoną

działalność koncertową i naukową dotyczącą warsztatu kompozytorskiego i problematyki wykonawczej muzyki współczesnej i jazzowej. Od momentu objęcia kierownictwa katedry przez Jana Pilcha, katedra uczestniczy również w organizacji Międzynarodowego Festiwalu Perkusyjnego „Źródła i Inspiracje” i jest inicjatorem cyklicznych projektów, np. „Jazzu w Akademii”. Na lekcjach mistrzowskich i seminariach prowadzonych przez wykładowców zagranicznych pojawili się też profesorowie z prestiżowej Berklee College of Music – John Wilkins i Victor Mendosa.

Zakład Muzyki Jazzowej działający na Wydziale Instrumentalnym Akademii Muzycznej we Wrocławiu współtworzą artyści od lat koncertujący z najwybitniejszymi jazzmanami w Polsce, Europie i na świecie. Ma to z pewnością niemały wpływ na permanentną aktualizację wiedzy specjalistycznej, która mimo krótkiego czasu, w porównaniu z innymi gatunkami sztuki, coraz bardziej staje się profesjonalną metodą kształcenia. W dobie coraz większej konkurencji pomiędzy uczelniami, na których jazz nie jest już gościem, ale często kierunkiem studiów, powinno się, jak uważają pedagodzy, władze akademii i kierownicy zakładu, prezentować rozwiązania na miarę najlepszych światowych osiągnięć. Ponieważ niezależnie od kierunku studiów programy nauczania wprowadzają do siatki godzin przedmioty z zakresu intencji poznawania sztuki improwizacji, więc jako jedną z form działania w tym względzie zakład proponuje w szerszym niż dotąd zakresie koleżeńską integrację środowiska studentów, zarówno klasyków, jak i jazzmanów.

Wszystkie scharakteryzowane uczelnie jednomyślnie planują podjęcie starań celem rozwoju kadry pedagogicznej.

Zagrożenia i problemy

Głównym zagrożeniem, jakie dostrzegają największe ośrodki kształcące muzyków jazzowych, jest wzrastająca liczba ośrodków edukacji jazzowej prowadzonej nie tylko w akademiach muzycznych, lecz także na uniwersytetach, a co za tym idzie coraz większa liczba absolwentów. Niekontrolowanie tego zjawiska może doprowadzić do nadmiernej podaży na i tak już trudnym rynku muzycznym w Polsce.

Wśród wyzwań, z jakim przychodzi się mierzyć akademiom muzycznym kształcącym młodych muzyków jazzowych, jest problem z odnalezieniem się absolwentów tych kierunków w pozaakademickich realiach rynkowych. Stąd m. in. pomysł Instytutu Jazzu w Katowicach, aby doprowadzić do zrównania uprawnień kwalifikacyjnych absolwentów tego wydziału z uprawnieniami chociażby Wydziału Wokalno-Instrumentalnego. Aktualna sytuacja absolwentów Instytutu Jazzu ubiegających się o zatrudnienie

w szkolnictwie muzycznym I i II stopnia (niesprofilowanym na muzykę jazzową) jest problematyczna, bowiem uznanie kwalifikacji zależy od dobrej woli dyrektora placówki zatrudniającej.

Innym problemem jest kwestia dotycząca procedur związanych z przeprowadzaniem przewodów naukowych dla pracowników naukowo-dydaktycznych Instytutu Jazzu. Problem stanowi tutaj brak przewodowej dyscypliny artystycznej *jazz i muzyka estradowa*, która zlikwidowana została kilka lat temu, a która umożliwiała przeprowadzanie przewodów naukowych pracownikom naukowo-dydaktycznym Instytutu Jazzu oraz innym muzykom jazzowym. Obecnie zmuszeni są oni do przeprowadzania swych przewodów naukowych w innych pokrewnych dyscyplinach (co nie stanowi dla nich komfortowej sytuacji). Zatem wręcz konieczne wydaje się podjęcie starań mających na celu przywrócenie dyscypliny artystycznej *jazz i muzyka estradowa* w przewodach naukowych.

Kolejnym problemem, tym razem dostrzeganym przez młodsze ośrodki jest, paradoksalnie, wzrastająca liczba studentów, co sprawia, że dotychczasowa baza lokalowa wkrótce może się okazać niewystarczająca. Niewątpliwie wraz z rosnącym zainteresowaniem kierunkami jazzowymi konieczne wydaje się podjęcie starań w celu ich rozwoju nie tylko organizacyjnym, lecz także kadrowym.

Kolejne zagrożenie wymieniane przez bezpośrednio związanych z nauczaniem jazzu to tak zwany „Syndrom Aebersolda”. Jest to niekorzystne zjawisko pojawiające się w wyniku nadmiernego i niekontrolowanego korzystania z nagranych akompaniamentów do ćwiczenia improwizacji. Zastępując w ten sposób „żywą”, realną sekcję rytmiczną, studenci mogą stracić sens wspólnego muzykowania. Ryzykują ograniczeniem wrażliwości na impulsy płynące ze strony partnerów, traktując ich jako bierne tło.

Zakończenie

Jeszcze do niedawna wydawało się, że aby poznać dobrze arkana muzyki jazzowej najlepiej udać się do jej kolebki – za ocean. Dziś wiemy, że nie jest to konieczne. Jazz przestał być już tylko muzyką tworzoną wyłącznie przez Amerykanów, stał się sztuką o zasięgu ogólnoswiatowym – dobrem całej ludzkości. Jego wyjątkowe cechy sprawiły, że jest grany wszędzie tam, gdzie słuchacze pragną być świadkami wyjątkowego misterium tworzenia – muzyki kreowanej w czasie rzeczywistym. To na ich oczach powstaje coś, czego nigdy wcześniej nie było i już nigdy nie będzie. Coś, co istnieje tylko w tym momencie – tu i teraz. Zdumienie może budzić fakt, iż w miejsce dotychczasowej koncepcji muzyki dotyczącej relacji wykonawca – odbiorca, zakładającej prezentację dzieła skończonego, przefiltrowanego

i oczyszczonego, pojawia się koncepcja, u której podstaw leży nie efekt, ale proces. Właśnie to, co w muzyce klasycznej było skrętnie pomijane, w jazzie stało się bazą i fundamentem.

Muzyka klasyczna przyzwyczała słuchacza do najlepszej wersji dzieła przekazanej przez kompozytora za pośrednictwem wykonawców. W przypadku jazzu natomiast odbiorca otrzymuje wersję najlepszą z możliwych na tę właśnie chwilę. Takie jest ryzyko muzyki improwizowanej, jest ono wpisane w istotę jazzu i o tej istocie stanowi. Między innymi po to, aby sprostać zadaniu ofiarowania publiczności wersji najlepszej, muzyk jazzowy powinien dysponować konkretną wiedzą i umiejętnościami.

W Polsce idea edukacji jazzowej w akademiach muzycznych nie od razu zyskała akceptację. Nierzadko trzeba się było uciekać do różnego rodzaju „wybiegów”, wprowadzając jazz w szacowne mury akademii kuchennymi drzwiami. W Katowicach poprzez edukowanie „rozrywkowych” kompozytorów i aranżerów (Wydział Muzyki Rozrywkowej), w Bydgoszczy kształcąc kierowników i instruktorów muzycznych na specjalności *prorowadzenie zespołów muzyki jazzowej i rozrywkowej*. Nieco innego wytrychu użyto w Krakowie, zaliczając jazz do szeroko rozumianej muzyki współczesnej (Katedra Interpretacji Muzyki Współczesnej). Ostatecznie jednak zaakceptowano obecność jazzu na uczelniach i zadbano, by kadre nowych wydziałów, kierunków czy specjalności stanowili muzycy o odpowiednim dorobku i kwalifikacjach.

Niezależnie od tego, z jakimi trudnościami do tej pory radziły sobie akademie muzyczne przy wprowadzaniu kierunków jazzowych do otwartej rekrutacji, warto pamiętać o tym, z czym mogą się borykać w ciągu kilku najbliższych lat. Oprócz dostrzegalnych na pierwszy rzut oka problemów organizacyjnych – braków kadrowych, nieproporcjonalnego rozwoju bazy organizacyjnej w stosunku do wzrostu liczby studentów czy skupienia się jedynie na współpracy międzynarodowej, a nie na akademickich ośrodkach w Polsce, warto spojrzeć niekiedy w innym kierunku. Otóż największym problemem, jaki może dotknąć środowisko jazzowe w Polsce, jest problem perspektywy. Perspektywy, z jaką przyjdzie się zmierzyć już nie władzom uczelni, ale jej absolwentom. Perspektywy szeroko rozumianego rynku pracy. Mam tu na myśli nie tylko jego gałąź rozrywkową, na którą głównie orientują się nie tylko studenci, ale i plany studiów. Warto zastanowić się nad tym, w jaki sposób ustrzec absolwentów kierunków jazzowych od tego, by nie stali się oni ofiarami własnej pasji. Pasji, w którą również profesjonalna edukacja jazzowa od lat rozwijająca się w Polsce pozwala im wierzyć.

2 | *Edukacja w dziedzinie jazzu i muzyki estradowej w wyższym szkolnictwie nieartystycznym*

Stanisław Halat

Uwagi wstępne

Kierunki jazzowe pojawiły się na uniwersytetach blisko 12 lat temu. Ich bazę organizacyjną stanowiły ośrodki realizujące studia z zakresu edukacji muzycznej, w których powołanie nowych kierunków budzących znaczne zainteresowanie młodzieży oraz dających szansę na zapewnienie absolwentom atrakcyjnego miejsca na rynku pracy wydawało się naturalną perspektywą rozwoju. Ośrodki te, funkcjonujące już w strukturach uniwersytetów od kilkunastu bądź nawet kilkudziesięciu lat, dysponowały ustabilizowaną sytuacją kadrową, dającą szansę na zainicjowanie nowych obszarów kształcenia, choć bez wątplenia, przynajmniej w pierwszym okresie, mierzono tu raczej siły na zamiary. Dotkliwy problem stanowił bowiem brak kadry specjalizującej się w dziedzinie jazzu i muzyki rozrywkowej oraz brak tradycji kształcenia pozwalającej na skuteczne profilowanie kierunków. Bezpośrednie odwołanie się do dorobku ośrodków bardziej zaawansowanych (np. znakomitych tradycji jazzowych Akademii Muzycznej w Katowicach) nie zawsze było możliwe ze względu na odmienną specyfikę funkcjonowania w strukturze klasycznych uniwersytetów. Nad przynajmniej niektórymi problemami z tego zakresu pochylił się w niniejszym raporcie. Omówimy sytuację oraz specyfikę dominujących ośrodków kształcenia jazzowego w szkołach nieartystycznych, mam tu na myśli zwłaszcza Uniwersytet Marii-Curie Skłodowskiej (UMCS) w Lublinie, Uniwersytet Zielonogórski (UZ) i Państwową Wyższą Szkołę Zawodową (PWSZ) w Nysie (ośrodek o nieco innej niż w przypadku uniwersytetów specyfice) oraz działania pro-jazzowe na Uniwersytecie Rzeszowskim (UR) i Akademii Pomorskiej (AP) w Słupsku.

Specyfika i historia ośrodków kształcenia jazzowego i estradowego na uniwersytetach i w PWSZ

Kierunki jazzowe w nieartystycznych szkołach wyższych (podobnie jak ma to miejsce w akademiach muzycznych) stanowią propozycję kształcenia przeznaczonego dla osób zainteresowanych nabyciem i doskonaleniem umiejętności w dziedzinie jazzu i muzyki rozrywkowej na poziomie profesjonalnym. Absolwenci studiów uzyskują kwalifikacje umożliwiające wykonywanie zawodu artysty muzyka oraz podejmowanie pracy twórczej w różnych obszarach rynku muzycznego. Studia dają też możliwość zdobycia i pogłębienia wiedzy ogólnomuzycznej oraz specjalizacji w dziedzinie wykonawstwa wokalnego, instrumentalnego albo aranżacji i kompozycji (na niektórych uczelniach). Na program studiów składają się przedmioty podstawowe i kierunkowe, m.in.: *instrument/śpiew, literatura, kształcenie słuchu, harmonia klasyczna i jazzowa, historia muzyki, historia jazzu i muzyki popularnej, analiza i czytanie partytur, propedeutyka instrumentacji i aranżacji, zespoły, big-band*. Mają one na celu zapoznanie studentów z teorią jazzu i muzyki rozrywkowej oraz praktyką uprawiania zawodu muzyka. Indywidualny tok nauczania takich przedmiotów, jak *instrument* czy *śpiew* zapewnia optymalne doskonalenie umiejętności wykonawczych oraz sprzyja przygotowaniu studentów do samodzielnej pracy twórczej.

Po ukończeniu studiów absolwenci wyposażeni są też w wiedzę i umiejętności umożliwiające podjęcie działalności w dziedzinie upowszechniania muzyki jazzowej i rozrywkowej w instytucjach kultury, organizowania koncertów i festiwali na poziomie impresaryjnym, realizowania projektów multimedialnych związanych z promowaniem jazzu, a także możliwość podjęcia pracy w szkolnictwie, w tym muzycznym – po ukończeniu specjalności nauczycielskiej (zgodnie z rozporządzeniem ministra właściwego do spraw szkolnictwa wyższego w sprawie standardów kształcenia nauczycieli).

Niezależnie od wymienionych charakterystyk ogólnych ośrodki mają, co zrozumiałe, cały szereg propozycji lokalnych, pogłębiających wybrane obszary kształcenia (dających szansę uzyskania wybranych, specjalnych kwalifikacji), co wynika z ich specyfiki oraz uwarunkowań kadrowych. Myślę, że zrozumieniu tych uwarunkowań sprzyjać będzie sporządzenie choćby szkicowego rysu historii każdego z nich.

Rozpocznijmy od ośrodka najstarszego, UMCS w Lublinie. Kierunek *jazz i muzyka estradowa* powstał w roku akademickim 2000/2001, a jego powołanie wiąże się ze staraniami ówczesnego Prorektora UMCS, prof. Jana Pomorskiego i Dyrektora Instytutu Muzyki, prof. Gabrieli Klauzy. Wyszli oni naprzeciw potrzebom lokalnego środowiska, osób zainteresowa-

nych kształceniem w dziedzinie jazzu i muzyki rozrywkowej na poziomie akademickim. Faktem znaczącym dla początkowego okresu funkcjonowania kierunku było powołanie w 2001 r. klasy *śpiewu*, której prowadzenie objęła Krystyna Prońko, artystka o niekwestionowanym autorytecie i dorobku artystycznym. W kolejnych latach powstawały klasy: *fortepianu*, *perkusji*, *gitary*, *kontrabas* i *gitary basowej* oraz *saksofonu*. W lutym 2006 roku powołany został Zakład Muzyki Rozrywkowej, który skupił większość pracowników związanych z edukacją jazzową i estradową na uczelni.

W latach 2000–2010 studia na kierunku *jazz i muzyka estradowa* realizowane były jak studia wieczorowe, na zasadach komercyjnych. Od roku 2011, staraniem Dziekan Wydziału Artystycznego, prof. Urszuli Bobryk i Dyrektor Instytutu, prof. Beaty Dąbrowskiej, kierunek przekształcił się w studia dzienne I stopnia, finansowane z budżetu państwa.

Absolwenci kierunku *jazz i muzyka estradowa* na UMCS, po otrzymaniu tytułu licencjata mają możliwość podjęcia studiów magisterskich na kierunku *edukacja artystyczna w zakresie sztuki muzycznej* oraz wybrania jednej z oferowanych specjalności: *prowadzenie zespołów muzycznych*, *muzyka kościelna*, *edukacja z elementami muzykoterapii*, *muzyka rozrywkowa*.

Na powołanie kierunku *jazz i muzyka estradowa* na UZ spojrzeć należy z perspektywy nieco innej. Istotne znaczenie ma tu bowiem działalność miejscowego środowiska jazzowego. W pejzażu zielonogórskiej kultury jazz od dawna zajmował pozycję szczególną, a działalność młodzieżowych i studenckich zespołów jazzowych, zwłaszcza w Wyższej Szkole Inżynierskiej i Wyższej Szkole Pedagogicznej, miała tu istotny wpływ na rozwój środowiska miłośników jazzu.

Przez ponad 15 lat działała tu także sekcja muzyki jazzowej przy Lubuskim Towarzystwie Muzycznym im. H. Wieniawskiego, organizująca koncerty i spotkania, na których prezentowano nagrania jazzowe i prowadzono dysputy. Ze środowiskiem tym łączy się postać Jerzego Szymaniuka, który od ponad 25 lat wspiera rozwój muzyki jazzowej w środowisku zielonogórskim. Był on m.in. promotorem Małej Akademii Jazzu, w ramach której występowali z koncertami, wykładami i warsztatami znakomici polscy artyści i krytycy muzyczni. Założył on także Studium Muzyki Jazzowej, które cieszyło się wielką popularnością w Zielonej Górze i miało kilka edycji programowych. Wychodząc naprzeciw oczekiwaniom i potrzebom studentów, w roku 2001 w Instytucie Kultury i Sztuki Muzycznej powołano specjalizację w zakresie muzyki jazzowej i rozrywkowej, przekształconą w roku 2005 w kierunek *jazz i muzyka estradowa*. W ramach tego kierunku realizowane jest kształcenie na poziomie I st. Specyfika studiów zbliżona jest do realizowanych na innych uniwersytetach (studenci mają możliwość kontynu-

owania nauki na studiach II st. na kierunku *edukacja artystyczna w zakresie sztuki muzycznej* lub na zbliżonych kierunkach w innych ośrodkach), np. na UMCS, choć – co wydaje się oczywiste – mają one swoją wyraźną specyfikę wynikającą z uwarunkowań lokalnych (np. stanu kadry czy miejscowych tradycji jazzowych).

Najmłodszym ośrodkiem kształcenia jazzowego w szkołach nieartystycznych w Polsce jest Instytut Jazzu w Nysie, realizujący studia na kierunku *jazz i muzyka estradowa* na poziomie I st. Instytut powstał w roku 2008 po dwuletnim okresie przygotowań. Jego specyfika jest nieco odmienna od pozostałych głównie ze względu na charakter szkoły (PWSZ) oraz kadre. Jej trzon stanowią wykładowcy Instytutu Jazzu Akademii Muzycznej w Katowicach. W znacznym stopniu starają się oni kontynuować jego znakomite tradycje kształcenia. Krótki okres funkcjonowania placówki nie pozwala jednak na rzetelną ocenę modelu kształcenia, choć pierwsze doświadczenia zdają się potwierdzać jego atrakcyjność.

Warto też wspomnieć, że kształcenie jazzowe realizowane jest także na UR i w AP w Słupsku, w ramach prowadzonych studiów muzyczno-pedagogicznych (kierunek: *edukacja artystyczna w zakresie sztuki muzycznej*). Oba ośrodki aspirują do powołania samodzielnych kierunków (bądź specjalności) związanych z muzyką jazzową i rozrywkową. W roku 2013 specjalność taka zostanie powołana na UR.

Uwarunkowania kadrowe

Nie ulega wątpliwości, że stan kadry nauczającej jest jedną z najpoważniejszych barier rozwoju kierunków *jazz i muzyka estradowa* w szkołach nieartystycznych w Polsce. Ośrodki te funkcjonują krótko i nie zdołały jeszcze dopracować się odpowiedniej kadry. Podstawowe zaplecze dydaktyczne stanowią tu na ogół czynni muzycy, często o bardzo znaczącym dorobku artystycznym – koncertowym, kompozytorskim i fonograficznym, a także naukowym, wydawniczym i organizacyjnym, którzy w ostatnim okresie uzyskali stopień doktora albo doktora habilitowanego bądź też znajdują się w trakcie realizacji przewodów. Wspomagają ich doktorzy i profesorowie akademicy i tytularni z dziedziny muzyki klasycznej. Pozwala to prowadzonym kierunkom uzyskać minimum kadrowe. Wyjątkiem jest kadra Instytutu Jazzu w Nysie, którą w całości stanowią czynni muzycy jazzowi.

Warto też wskazać, że problemem prawie wszystkich jednostek są tzw. „dwuetatowcy”, wykładowcy (na ogół ze stopniem doktora bądź doktora habilitowanego) zatrudnieni w dwóch ośrodkach. Łagodzi to wprawdzie doraźne niedobory kadrowe, jednak w dalszej perspektywie nie zapewnia należytej stabilności. Dane dotyczące stanu kadry przedstawia tabela 1.

Tabela 1. Stan kadry nauczającej na kierunkach jazzowych w szkołach nieartystycznych w 2012 roku

Uczelnia	Profesor akademicki / tytułarny	Kwalif. II st. / dr hab.	Kwalif. I st. / dr	Wykładowcy z tytułem mgr	Razem
UMCS w Lublinie	1	2	5	9	17
UZ w Zielonej Górze	1	4	5	7	17
PWSZ w Nysie	3	0	5	8	16
Razem	5	6	15	24	50

Źródło: opracowanie własne na podstawie danych udostępnionych przez ośrodki kształcenia.

Jak wynika z danych, kadra kierunków jazzowych jest nieliczna, choć zaznaczyć wypada, że w prawie wszystkich ośrodkach jej przyrost postępuje dynamicznie i najbliższe lata przyniosą w tym zakresie znaczący postęp.

Liczba studentów i absolwentów

Z danych, które udało się uzyskać w poszczególnych ośrodkach, wynika, że liczba wypromowanych przez nie absolwentów kierunku *jazzu i muzyki estradowej* jest niewielka. Od momentu, kiedy pierwsi z nich uzyskali dyplomy (w 2004 roku), ich liczba wynosi: na UMCS – 66, na UZ w Zielonej Górze – 45, a w PWSZ w Nysie, gdzie pierwsi absolwenci pojawili się w roku 2011 – 16.

Niewielka jest też liczba studentów poszczególnych roczników. Dane w tym zakresie zestawia tabela 2.

Tabela 2. Liczba studentów kierunku *jazz i muzyka estradowa* na uniwersytetach i PWSZ w 2012 roku

Uczelnia	Rok I	Rok II	Rok III	Razem
UMCS w Lublinie	20	16	12	48
UZ w Zielonej Górze	8	9	3	20
PWSZ w Nysie	18	23	14	55
Razem	46	48	29	123

Źródło: opracowanie własne na podstawie danych udostępnionych przez ośrodki kształcenia.

Jak wynika z zestawienia, największym ośrodkiem kształcenia jazzowego w szkołach nieartystycznych jest PWSZ w Nysie, gdzie studiuje 44,71% ogółu studentów. Różnica w stosunku do UMCS jest tu jednak niewielka.

Zasady rekrutacji

We wszystkich badanych ośrodkach przyjęcie na studia odbywa się drogą postępowania kwalifikacyjnego. Na UMCS w Lublinie o przyjęciu decyduje egzamin praktyczny, obejmujący sprawdzenie zdolności i umiejętności muzycznych w zakresie 1) słuchu muzycznego i 2) umiejętności wykonawczych: śpiewu solowego (dla kandydatów na specjalizację wokalną) oraz gry na wybranym instrumencie (dla kandydatów na specjalizację instrumentalną).

Poszczególne części egzaminu są odrębnie punktowane, o przyjęciu na studia decyduje zaś suma punktów uzyskanych w całym postępowaniu.

Na UZ w Zielonej Górze egzamin jest dwuetapowy (każda część jest oddzielnie punktowana) i obejmuje sprawdzenie umiejętności i wiedzy kandydata.

Etap 1. to egzamin kierunkowy – praktyczny, przy czym kandydat w zależności od zainteresowań ma możliwość wyboru jednego z trzech wariantów egzaminu (gra na instrumencie, śpiew, kompozycja i aranżacja). Dla osób wybierających śpiew, egzamin obejmuje: część jazzową – trzy różne stylistycznie standardy jazzowe, w tym blues (co najmniej jeden utwór w języku polskim), recytacja tekstu poezji lub prozy oraz egzamin ustny z kształcenia słuchu z zasadami muzyki. Dla osób wybierających instrument, egzamin obejmuje: część jazzową – na którą składają się różne stylistycznie standardy jazzowe (w tym blues) z improwizacją oraz egzamin ustny z kształcenia słuchu z zasadami muzyki. Natomiast dla kandydatów wybierających aranżację i kompozycję – przegląd co najmniej trzech własnych prac kompozytorskich i/lub aranżacyjnych, egzamin z instrumentu, na który składać się winny różne stylistycznie standardy jazzowe (w tym blues) z improwizacją oraz egzamin ustny z kształcenia słuchu z zasadami muzyki. O zakwalifikowaniu kandydata do drugiego etapu decyduje suma uzyskanych punktów.

Etap 2. to konkurs świadectw (dla osób z „nową maturą”) lub rozmowa (dla osób ze „starą maturą”).

Kandydaci przyjmowani są na studia według kolejności na liście rankingowej, sporządzonej na podstawie sumy uzyskanych punktów za poszczególne etapy.

W Instytucie Jazzu w Nysie rekrutacja odbywa się podobnie jak w przypadku pozostałych ośrodków, czyli na podstawie wyników wieloetapowego egzaminu wstępnego. Obejmuje on wykonanie dwóch utworów instrumentalnych bądź wokalnych, sprawdzające poziom wykonawczy, tzw. warsztat i predyspozycje co do kierunku (zdolności improwizatorskie, czytanie nut

a vista) oraz egzamin z kształcenia słuchu (rozpoznawanie interwałów, trójdźwięków, powtarzanie melodii i rytmu), a także rozmowę kwalifikacyjną sprawdzającą ogólną wiedzę muzyczną (historia jazzu, muzyka klasyczna). Składową egzaminu stanowi także punktacja za świadectwo maturalne.

Z powyższego opisu wynika, że poszczególne ośrodki starają się wypracować własne metody selekcji kandydatów, choć pod względem ogólnej filozofii podejścia do problemu nie różnią się w sposób znaczący.

Programy studiów

Ograniczymy się tutaj jedynie do podania ogólnych charakterystyk ilościowych dotyczących grup przedmiotowych, które składają się na realizowane siatki godzin, mając oczywiście świadomość, że istota i specyfika kształcenia artystycznego najlepiej manifestuje się w autorskich programach poszczególnych przedmiotów. Dokonanie pełnej analizy przekracza jednak ramy niniejszego raportu. Poprzestaniemy więc jedynie na wskazaniu, że zgodnie z obowiązującą pragmatyką siatki godzin na kierunku *jazz i muzyka estradowa* składają się we wszystkich ośrodkach z przedmiotów: a) podstawowych – m.in. *big-bandu, kształcenia słuchu, instrumentoznawstwa*, b) kierunkowych – m.in. *instrumentu głównego, śpiewu, harmonii jazzowej, zespołu instrumentalnego*, c) kształcenia ogólnego – m.in. *języka obcego, filozofii, psychologii i historii kultury*, d) specjalizacyjnych – m.in. *podstawy improwizacji, emisji głosu, dykcji*.

We wszystkich ośrodkach siatki godzin układane są oddzielnie dla specjalizacji instrumentalnej i wokalne. Różnice w planach studiów na poszczególnych uczelniach polegają na wyborze konkretnych przedmiotów i liczbie godzin przeznaczonych na ich realizację.

Szczegółowe programy nauczania (zazwyczaj autorskie) są dostępne na stronach internetowych uczelni w blokach programowych – sylabusach dla kolejnych lat studiów i specjalności.

Dane dotyczące liczby godzin przeznaczonych w poszczególnych ośrodkach na bloki przedmiotowe zestawia tabela 3.

Jak wskazują dane zawarte w tabeli, różnice pomiędzy poszczególnymi ośrodkami są dość znaczne, zwłaszcza w zakresie tzw. przedmiotów specjalizacyjnych, co traktować należy jako fakt pozytywny, świadczący o poszukiwaniu przez nie własnej tożsamości programowej oraz oferowaniu możliwości specjalizowania się w zależności od lokalnych warunków.

Tabela 3. Bloki przedmiotowe i liczba godzin przeznaczonych na realizację (specjalność instrumentalna) w 2012 roku

Przedmioty	UMCS w Lublinie	UZ w Zielonej Górze	PWSZ w Nysie
Kierunkowe	705	855 (525+330)*	795
Kształcenia ogólnego	345	345	300
Podstawowe	555	600	450
Specjalizacyjne	135/60**		375
Razem	1800	1800	1920

* W grupie przedmiotów kierunkowych (855 godzin) uwzględniono pakiet obowiązkowy (525 godzin) oraz pakiet przedmiotów do wyboru (330 godzin).

** SeminaRIA.

Źródło: opracowanie własne na podstawie danych udostępnionych przez ośrodki kształcenia.

Baza lokalowa i dydaktyczna

Kierunki *jazz i muzyka estradowa* na uniwersytetach ukształtowały się w oparciu o bazę lokalową i dydaktyczną funkcjonujących tu od lat studiów nauczycielskich w dziedzinie muzyki (dziś: *edukacja artystyczna w zakresie sztuki muzycznej*). Dlatego też w zasadzie od początku posiadały one, przynajmniej w podstawowym zakresie, bazę dydaktyczną umożliwiającą podjęcie kształcenia. Oczywiście sytuacja w poszczególnych ośrodkach miała każdorazowo własną specyfikę.

W Instytucie Muzyki UMCS studenci korzystają z 21 sal dydaktycznych różnej wielkości, w tym: sali koncertowej, 4 sal wykładowych, sali rytmiczno-tanecznej, sali organowej, sali perkusyjnej, pracowni komputerowej z dostępem do Internetu i z oprogramowaniem muzycznym, pracowni metodycznej, biblioteki oraz pozostałych sal do realizacji zajęć indywidualnych i w małych grupach.

W 2008 roku została oddana do użytku kameralna sala koncertowa, wyposażona w wysokiej jakości sprzęt nagłaśniający i odtwarzający oraz rzutnik multimedialny. Do sali został zakupiony nowy fortepian koncertowy firmy Yamaha.

Większość sal wykładowych wyposażona jest w pianina lub fortepiany. Instrumentarium Instytutu Muzyki jest sukcesywnie wzbogacane i wymieniane. Na stanie znajdują się instrumenty muzyczne, takie jak wibrafon Yamaha, ksylofon Bergerault, dwa zestawy perkusyjne, 3 kontrabasy, saksofon, gitary, 4 fortepiany, 25 pianin, organy, 3 keyboardy, pianino cyfrowe, szpinet, obój, akordeony, klarnety, 4 flety poprzeczne, ponadto 2 zestawy akustyczne, notebooki, 20 komputerów stacjonarnych, 7 radiomagnetofonów, sprzęt odtwarzający audio-wideo, 2 telewizory, 2 magnetowidy, 2 kse-

rokopiarki, drukarki komputerowe, 1 skaner, 3 rzutniki, kolumny aktywne, kamera.

Studenci mają możliwość korzystania z zasobów Biblioteki Głównej UMCS, jej zbiorów specjalnych oraz Biblioteki Wydziału Artystycznego, mieszczącej się w budynku Instytutu Muzyki i Instytutu Sztuk Pięknych. Instytut Muzyki posiada własną bibliotekę ze zbiorami książek, nut, czasopism oraz nagrań muzycznych liczących 9000 egzemplarzy nutowych i 3500 wolumenów.

W fonotece dla studentów kierunku *jazz i muzyka estradowa* znajduje się ok. 300 płyt jazzowych. Zasoby nutowe i wydawnictwa aranżacyjne nie są, niestety, licznie reprezentowane, co stanowi istotny mankament.

W Instytucie Kultury i Sztuki Muzycznej UZ w Zielonej Górze, podobnie jak ma to miejsce na UMCS, zajęcia na kierunku *jazz i muzyka estradowa* są realizowane w tym samym budynku co zajęcia na kierunku *edukacja artystyczna w zakresie sztuki muzycznej*. Połączenie lokalizacji obydwu kierunków prowadzonych w instytucie wpływa pozytywnie na usprawnienie procesu dydaktycznego. Studenci mają tu do dyspozycji 24 sale dydaktyczne, w tym 6 sal wykładowych i seminaryjnych oraz 18 sal ćwiczeniowych. Sale ćwiczeniowe są także udostępniane studentom do pracy własnej. Wyposażenie obejmuje pianina (31), fortepiany (3), organy Johannus (2), pozytyw, keyboardy i syntezatory (6), perkusje (2), wzmacniacze gitarowe (2), wzmacniacze basowe (2), kombo gitarowe Fender Hot Rod (2), kombo basowe SWR Workingpro (2), Powermixer Phonic (1), miksery foniczne (2), mikrofony (7), a także sprzęt audio i wideo oraz komputery (łącznie 10 zestawów).

W zbiorach Biblioteki Muzycznej UZ w Zielonej Górze znajduje się 5387 wolumenów, w tym około 250 o tematyce jazzowej. Dumą biblioteki są klasyczne dzieła z zakresu literatury jazzowej, m.in. pozycje takich autorów, jak: Aebersold Jamey, *How To Play Jazz and Improvise*, Vol. 1, Inc. New Albany 1967; Aebersold Jamey, *The II-V7-I Progression*, Vol. 3, Cop. 1974, Jamey Aebersold Jazz; Garcia Russell, *The Professional Arranger Composer*, Book I, Cop. 1979 Criterion Music Corporation; Garcia Russell, *The Professional Arranger Composer*, Book II, Cop. 1979 Criterion Music Corporation; Jaffe Andy, *Jazz Harmony*, Advance Music 1996; Kowal Roman, *Notacja muzyczna w polskich partyturach jazzowych*, Akademia Muzyczna, Kraków 1999; Levine Mark, *The Jazz Piano Book*, Sher Music Co. 1989; Levine Mark, *The Jazz Theory Book*, Cop. 1995, Sher Music Co.; Nestico Sammy, *The Complete Arranger*, Fenwood Music, Copyright 1993; Sebesky Don, *The Contemporary Arranger*, Alfred Publishing Co., Inc., New York 1994; Viera Joe, *Elementy jazzu*, PWM, Kraków 1978; Wright Rayburn, *Inside the Score*, Kendor Music

1982. Zbiory nutowe obejmują 16 712 wolumenów, w tym 900 z zakresu jazzu i muzyki estradowej, natomiast fonotekę stanowi 10 740 wolumenów (LP, CD, kasety), w tym 2400 „jazzowych” (1000 LP i 2400 płyt CD).

Na tym tle baza dydaktyczna Instytutu Jazzu w Nysie prezentuje się nieco skromniej. Instytut dysponuje 12 salami wykładowymi, dodatkowo 5 salami ćwiczeń wyposażonymi w pianina, 2 fortepiany, 2 instrumenty klawiszowe elektroniczne, 2 zestawy perkusyjne, wzmacniacze gitarowe, basowe, zestawy *Bose* do nagłośniania, miniwieże do pracy w salach wykładowych, mikrofony.

Fonoteka instytutu jest w fazie tworzenia. Biblioteka udostępnia studentom materiały nutowe i inne opracowania (krajowe i zagraniczne) dotyczące instrumentalistyki, wokalistyki, teorii, historii, tzw. *Real Booki*, śpiewniki i inne, m.in. komplet Aebersolda – nuty i płyt CD do ćwiczeń praktycznych (ok. 100 wolumenów).

Działalność koncertowa i artystyczne osiągnięcia studentów

Działalność koncertowa studentów jest jednym z fundamentów kształcenia muzycznego we wszystkich obszarach sztuki muzycznej. Jej znaczenie nabiera jednak szczególnej wyrazistości w przypadku kształcenia muzyków jazzowych i estradowych, gdzie umiejętność „bycia na scenie” jest kwalifikacją równie istotną jak umiejętność śpiewu czy gry na instrumencie. Trudno się więc dziwić, że we wszystkich charakteryzowanych tu ośrodkach kultywowana jest ona z wielką pieczołowitością i starannością. Warto też nadmienić, że w przypadku kierunków muzycznych realizowanych w strukturach szkół nieartystycznych ma ona dodatkowe znaczenie, błahe z punktu widzenia artystycznego, ale istotne z punktu widzenia funkcjonowania poszczególnych ośrodków. Wzruszenia, których dostarczają młodzi wykonawcy, często są bardziej – niż argumenty słowne – zrozumiałym i wbrew pozorom racjonalnym argumentem uzasadniającym wysokość kosztów ponoszonych na względnie drogie kształcenie artystyczne, nie zawsze akceptowane przez większość „nieartystycznej” społeczności.

Choć historia kształcenia w dziedzinie jazzu i muzyki na UMCS w Lublinie jest krótka, grupa studentów i absolwentów obecnych na lubelskim rynku muzycznym stale rośnie. Oprócz koncertów na uczelni, studenci występują w cyklicznych koncertach w miejskich ośrodkach kultury, klubach i kawiarniach artystycznych, gdzie realizują własne projekty. Niektórzy związaani są z muzyką gospel – pracują jako instruktorzy w zespołach, prowadzą warsztaty. Wielu z nich angażuje się w projekty teatrów (koncerty w lubelskim Teatrze Starym, spektakle Teatru ITP, spektakle Warsztatów Kultury) i uczestniczy w programach telewizyjnych (*Bitwa na głosy* – grupy Krzysz-

tofa Cugowskiego i Beaty Kozidrak, *The Voice of Poland*, *X-Factor*, *Szansa na sukces*). Występują w konkursach lokalnych i na festiwalach ogólnopolskich (m.in. Opole 2012, Sopot 2012, Tarnów Jazz Contest 2008, Jimmyway Blues Festival 2012, International Ochota Blues Festival 2012). Współpracują z takimi formacjami, jak Lubelska Federacja Bardów, a także tworzą własne zespoły: Dwootho, Sounds of Times, Jazoo – laureat festiwalu Fama 2007. Szczególną wizytówkę Instytutu Muzyki stanowi też big-band UMCS kierowany przez Tomasza Momota, który największą aktywność poza murami uczelni wykazywał w latach 2004–2009. Wystąpił m.in. na koncertach w lubelskiej filharmonii (Noc Kultury, Ogród Talentów), Studiu Radia Lublin (*Znane i mniej znane melodie*), muszli koncertowej Ogrodu Saskiego (koncert standardów jazzowych i przebojów filmowych), wziął udział w *Oratorium o Bożym Narodzeniu* z udziałem solistów, chóru i orkiestry Teatru Muzycznego w Lublinie oraz maratonach koncertowych *Młodzi Muzycy – Muzykom Seniorom*.

W latach 2002–2012 odbyło się w Lublinie ponad 90 koncertów z udziałem studentów kierunku *jazz i muzyka estradowa*, przygotowanych przez uczelnię lub innych organizatorów. Warto wśród nich wymienić: koncert finałowy I Warsztatów Gospel, z udziałem Stanisława Halata, Marcina Dąbskiego, Marka Stefankiewicza (maj 2003); koncert galowy *60 lat minęło* z okazji 60. rocznicy powstania UMCS w Lublinie, kierownictwo muzyczne Marek Stefankiewicz, koncert zarejestrowany na płycie CD (październik 2004); *Oratorium o Bożym Narodzeniu* w wykonaniu big-bandu Wydziału Artystycznego, opieka artystyczna i aranżacja Tomasz Momot (styczeń 2006); Noc Kultury, koncert big-bandu UMCS w filharmonii lubelskiej, kierownictwo muzyczne Tomasz Momot (czerwiec 2007); koncert *Krystyna Prońko i jej uczniowie* w filharmonii lubelskiej z udziałem Orkiestry Koncertowej Reprezentacyjnego Zespołu Artystycznego Wojska Polskiego oraz studentów (Natalia Wilk, Aleksandra Dąbrowska, Łukasz Mielko, Tomasz Ośka) (maj 2009); widowisko muzyczne *Pieśń z pieśni* z udziałem uczniów szkół lubelskich oraz studentów, muzyka: Zbigniew Łapiński, Jan Kondrak, Marek Andrzejewski, kierownictwo muzyczne i aranżacje: Tomasz Momot (styczeń 2010); koncert *Georgia on my mind* w wykonaniu Janusza Szroma – wokal, Mariusza Bogdanowicza – bas i Krzysztofa Ulańskiego – perkusja (kwiecień 2011); koncert piosenek autorskich M. Bogdanowicza w wykonaniu Mariusz Bogdanowicz Quintet oraz studentów i absolwentów UMCS (Natalia Wilk, Rafała Kazimirskiego, Krzysztofa Ulańskiego, Michała Iwanka) (kwiecień 2012); widowisko muzyczne *Wieczorem*, prezentujące wiersze Józefa Czechowicza w jazzowych interpretacjach Włodka Pawlika, z udziałem zespołu w składzie: Włodek Pawlik, Cezary Konrad, Paweł Pań-

ta; wokalistów: Kuby Badacha, Doroty Miśkiewicz oraz studentki Natalii Wilk, premiera w Teatrze Starym (luty 2013).

W artystycznej działalności studentów kierunku *jazz i muzyka estradowa* UZ w Zielonej Górze wyróżnione miejsce zajmuje big-band uniwersytecki. Studenci mają możliwość doskonalenia swoich umiejętności w dużym zespole jazzowym, a także sprawdzenia aranżacji i prac z instrumentacją. Ponadto prowadzą własne projekty artystyczne. Na przestrzeni lat 2002–2011 big-band UZ w Zielonej Górze dał ponad 100 koncertów w kraju i za granicą. Zespół koncertował ze znanymi muzykami sceny jazzowej, między innymi: Piotrem Baronem, Janem Ptaszynem Wróblewskim, Jarosławem Śmietaną, Christofem Griesem, Ewą Urygą, Urszulą Dudziak, Markiem Bałatą, Maciejem Sikałą, Zbigniewem Lewandowskim, Piotrem Wojtasikiem, Grzegorzem Nagórskim, Krzysztofem Kiljańskim, Mikem Russellem, Ralfem Rickertem, Wojciechem Karolakiem, Priscillą Jones, Nicky'em Brownem, Zbigniewem Namysłowskim, Jackiem Namysłowskim, Ingą Lewandowską, Kubą Stankiewiczem, Piotrem Wromblem, Brianem Fentresse, Marcją Walder-Thomas, Ingrid Diem, Anną Serafińską, Januszem Szromem, Emilem Kowalskim, Cezarym Paciorkiem, Dominikiem Bukowskim, Miką Urbaniak, Valerią Scott, Piotrem Salatą, Andrzejem Dąbrowskim, Henrykiem Miśkiewiczem.

Najważniejsze koncerty big-bandu w tym okresie to: Festiwal „Jazz nad Odrą”, Międzynarodowe Spotkania Jazzowe w Głogowie, koncerty w Hamburgu, Sopot Molo Jazz Festiwal, Big-Band Meeting we Wrocławiu, „Old Jazz Meeting”, Big-Band Festiwal w Nowym Tomysłu, Bydgoszcz Big-Band Festiwal, koncerty z cyklu „Big-Band Uniwersytetu Zielonogórskiego i Przyjaciele”, „Big-Band Jazz Meeting” w Zielonej Górze, koncerty w Szwecji, cykl koncertów w Polsce „Kolędy na Jazzowo”, koncerty w ramach „Jazz Piknik” w Warszawie, koncerty w ramach festiwalu „Mazurska Fiesta Jazzowa” w Giżycku, Swingin' Saxonia (Niemcy), „Kolędy dla Świata”, który odbył się w Filharmonii Bałtyckiej w Gdańsku (koncert zaaranżowany przez J. Szymaniuka został zarejestrowany przez TVP2 i emitowany przez „dwójkę” oraz TV Polonia, a w maju 2005 ukazał się na albumie CD pt. *Pieśni Bożonarodzeniowe*), koncert *Kolędy świata* w bazylice w Pelplinie (koncert został zarejestrowany dla TVP 1, TVP Polonia i był emitowany podczas Świąt Bożego Narodzenia, ukazał się na płycie CD pt. *Kolędy świata*).

Big-band UZ wystąpił podczas Dnia Polskiego na Światowej Wystawie EXPO Saragossa 2008. Z orkiestrą zaśpiewała Urszula Dudziak oraz Mika i Kasia Urbaniak. 31 stycznia 2009 odbył się koncert big-bandu UZ z Urszulą Dudziak w Filharmonii Zielonogórskiej, promujący płytę *Forever Green – Zawsze zielona*.

Big-band jest laureatem wielu nagród i wyróżnień: dwukrotnie GRAND PRIX, I miejsce, trzykrotnie II oraz III miejsce na Festiwalu Big-Bandów; dwie Złote Tarki oraz dwukrotnie wyróżnienia na Old Jazz Meeting „Złota Tarka”; nagroda specjalna 35. Festiwalu „Jazz Nad Odrą”, nagroda dla najlepszego zespołu IV Ogólnopolskiego Przeglądu Młodych Zespołów Jazzowych i Bluesowych w Gdyni, II miejsce na Międzynarodowym Festiwalu „Swingin’ Saxonia” (Niemcy); Grand Prix na Ogólnopolskim Festiwalu Big-Bandów – Bydgoszcz Big Band Festiwal 2007.

Na uwagę i uznanie zasługują także osiągnięcia studentów na konkursach i festiwalach w latach 2004–2006. Można tu wymienić: II nagrodę dla big-bandu UZ w Zielonej Górze na Internationale Swing Festival „Swingin’ Saxonia” (Gauchau, Niemcy, listopad 2004); I nagrodę w kategorii wokalistów rockowych dla Klaudia Latosi z zespołem Mosico Band na International Rock Music Art (Wiedeń, kwiecień 2005); III nagrodę dla Ireneusza Budnego (perkusja) z zespołem „Szeptem” na Międzynarodowym „Krokus Jazz Festival” (Jelenia Góra, listopad 2004); III nagrodę dla Marcina Nowaka (gitara) z zespołem „Szeptem” na Międzynarodowym „Krokus Jazz Festival” (Jelenia Góra, listopad 2004); Grand Prix dla Katarzyny Mirowskiej (śpiew) na XXIII Międzynarodowych Spotkaniach Wokalistów Jazzowych (Zamość 2005), I miejsce dla Bartosza Pernala (puzon) na Czwartych Małych Zmaganiach Jazzowych (Szczecin 2005); I miejsce dla Michała Maculewicza (saksofon) na Czwartych Małych Zmaganiach Jazzowych (Szczecin 2005); Grand Prix dla Pawła Pełczyńskiego (saksofon) z zespołem „Elektryfikator” na konkursie dla zespołów jazzowych na III Międzynarodowym „Krokus Jazz Festival” (Jelenia Góra 2005); III miejsce dla Tomasa Szczepaniaka (gitara) na IX Konkursie Mistrzowskim Gitarzystów Jazzowych „Guitar City 2005” (Warszawa 2005); I nagrodę dla grupy jazzowej The Conception w składzie: Michał Maculewicz – saksofon, Bartosz Pernal – puzon, Mariusz Smoliński – fortepian, Mikołaj Budniak – kontrabas i Marek Wesołowski – perkusja na IX Ogólnopolskim Przeglądzie Młodych Zespołów Jazzowych i Bluesowych (Gdynia 2006); II nagrodę dla grupy The Conception w konkursie „Powiew Młodego Jazzu” na V Międzynarodowym „Krokus Jazz Festival” (Jelenia Góra 2006); nagrodę główną „Klucz do kariery” dla grupy The Conception na 32. Pomorskiej Jesieni Jazzowej (Gorzów Wielkopolski 2006); II nagrodę dla grupy jazzowej Piotr Budniak Kwintet w składzie: Michał Maculewicz – saksofon, Bartosz Pernal – puzon, Mariusz Smoliński – fortepian, Mikołaj Budniak – kontrabas, Piotr Budniak – perkusja na 30. Jubileuszowym Festiwalu „Jazz Juniors 2006” (Kraków 2006); nagrodę indywidualną dla solisty przyznano Bartoszowi Pernalowi na 30. Jubileuszowym Festiwalu „Jazz Juniors 2006” (Kraków 2006).

Jeśli chodzi o działalność koncertową studentów Instytutu Jazzu w Nysie, to nie dysponujemy w tym zakresie wyczerpującymi informacjami. Z wycinkowych danych uzyskanych w instytucie wiemy, że sprawdzają oni swoje umiejętności warsztatowe i improwizatorskie na tzw. jam session, a także na uczelnianych bądź indywidualnie organizowanych koncertach. Biorą udział w konkursach przeznaczonych dla młodych adeptów sztuki muzycznej, występują w programach telewizyjnych i nagrywają płyty demo w celach promocyjnych.

Strategia, kierunki i perspektywy rozwoju

Przywołane w poprzednich rozdziałach charakterystyki, głównie ilościowe, pozwalają – choćby w ogólnym zarysie – zorientować się w podstawowych zakresach funkcjonowania kierunków *jazz i muzyka estradowa* w strukturze organizacyjnej wyższych szkół nieartystycznych (uniwersytetów i PWSZ). Mam oczywiście świadomość, że jest to diagnoza niepełna, być może w znacznym stopniu upraszcza ona kwestie najistotniejsze dla rozwoju artystycznego młodych muzyków. Niemniej wynika z niej niezbitnie, że choć od powstania najstarszego kierunku jazzowego na uniwersytecie minęło dopiero 12 lat, poszczególne ośrodki mogą się już poszczycić pewnymi osiągnięciami w dziedzinie budowania kadry, materialnej bazy kształcenia czy – co najważniejsze – absolwentami i zespołami, którym udało się zaistnieć na polskim rynku muzycznym, którzy potrafią ten rynek z sposób indywidualny i kreatywny wzbogacać.

Warto też wspomnieć, że główne obszary kształcenia jazzowego i estradowego w wyższych szkołach nieartystycznych, zajmowane dziś przez Instytut Muzyki UMCS w Lublinie, Instytut Muzyki UZ w Zielonej Górze oraz Instytut Jazzu PWSZ w Nysie, ulegać będą dalszemu poszerzeniu. Warto przyjrzeć się przede wszystkim aspiracjom Instytutu Muzyki UR w Rzeszowie. Planuje on (pomimo problemów kadrowych) wprowadzenie w najbliższym okresie specjalności jazzowej w ramach istniejących kierunków kształcenia. Już dziś prowadzone są tu zajęcia z elementami jazzu w ramach przedmiotów: *improwizacja fortepianowa czy zespół instrumentalny*, realizowany jest też przedmiot *historia jazzu i muzyki rozrywkowej*. Wykładowcami o specjalności jazzowej w Instytucie Muzyki UR są absolwenci Wydziału Jazzu i Muzyki Rozrywkowej w Katowicach, Zbigniew Jakubek i Elżbieta Lewicka.

Problematyka jazzowa obecna jest także w praktyce badawczej oraz działalności dydaktycznej Pracowni Kompozycji i Aranżacji Instytutu Muzyki AP w Słupsku. Od marca 2002 istnieje tu też big-band, który powstał przy Katedrze Sztuki Muzycznej z inicjatywy Leszka Kułakowskiego. Na

program big-bandu składają się, oprócz utworów klasyki swingu, kompozycje i aranżacje lidera, piosenki do tekstów krakowskiego poety – Zbigniewa Książka oraz utwory w stylistyce bluesowej, brazylijskiej, funk, fusion, hip-hop, a także kompozycje zespołu The Beatles. Aranżacją w zespole zajmują się również współpracownicy profesora: pianista – Mariusz Bąk i basista Zdzisław Pawiłojć. Zespół zagrał wiele prestiżowych koncertów i zdobył kilka nagród na przeglądach i festiwalach jazzowych.

Niezależnie od wskazanych w tym opracowaniu osiągnięć i perspektyw rozwoju kształcenia jazzowego w ośrodkach „nieartystycznych”, w zakończeniu wypada też wskazać problemy, z którymi się one borykają i które stanowią istotne bariery dla ich dalszego harmonijnego rozwoju. Należy mieć oczywiście świadomość, że większość z nich to typowe „choroby wieku młodzięczego”, które dotyczą wszystkie nowo kreowane i nie obrosłe tradycją instytucje kształcenia na poziomie wyższym. Edukacja jazzowa nie stanowi pod tym względem szczególnie niepokojącego precedensu. Należy tu wskazać trzy główne zagadnienia.

Po pierwsze – rozwój kadry. Choć większość ośrodków uczyniła pod tym względem wyraźne postępy, a w trakcie gromadzenia materiałów niezbędnych do przygotowania tego opracowania nietrudno się było zorientować, że najbliższe lata przyniosą w tym zakresie dostrzegalny progres, niedobór kwalifikowanej kadry jest głównym problemem ośrodków prowadzących kształcenie w dziedzinie jazzu i muzyki estradowej na uniwersytetach i w PWSZ. Doraźne strategie, stosowane w celu przezwyciężenia tego problemu, polegające na „łataniu” kadrowych niedostatków przez zatrudnianie dwuetatowców albo wliczaniu do minimów kadrowych pracowników o tzw. rodowodzie „klasycznym”, nie zapewnią ośrodkom stabilnej bazy rozwoju i nie pozwolą w dłuższej perspektywie na stałe podnoszenie jakości kształcenia. Niezbędne jest tu raczej konsekwentne wspieranie rozwoju przez awanse artystyczne, drogą przewodów doktorskich i habilitacyjnych. Ośrodki muszą wypracować własne strategie działania.

Po drugie – rozwój bazy dydaktycznej. Jak wskazywaliśmy to już w poprzednich rozdziałach, większość ośrodków prowadzących studia jazzowe i estradowe na uniwersytetach korzysta z bazy stworzonej dla kierunku *edukacja artystyczna w zakresie sztuki muzycznej*. Baza ta była bez wątpienia dobrym punktem wyjścia do inicjacji kształcenia. W dłuższej perspektywie wymaga ona jednak uzupełnienia i wzbogacenia, co w słabo dofinansowanych instytucjach, jakimi są w Polsce uniwersytety, napotyka spore trudności. Mam tu na myśli głównie zakup instrumentów czy „estradowej elektroniki”, których pozyskanie nie zawsze jest proste w realiach ośrodków o innej niż artystyczna specyfice funkcjonowania. Dodatkowym

problemem jest też wyposażenie bibliotek czy fonotek, które w większości dysponują sporą liczbą woluminów, niestety, pozycje z zakresu literatury jazzowej są tu reprezentowane raczej skromnie. Faktem jest jednak, że większość ośrodków dostrzega ten problem i czyni się starania, aby mu zaradzić. Tworzenie zasobnych bibliotek jest jednak procesem długotrwałym, wymagającym konsekwentnego i stałego wysiłku.

Po trzecie – rozwój sieci współpracy z krajowymi i zagranicznymi ośrodkami kształcenia i upowszechniania muzyki jazzowej i estradowej. Problemowi temu nie poświęcono zbyt wiele miejsca w tym opracowaniu, choć ma on szczególne znaczenie. Większość ośrodków kształcenia deklaruje liczne formy współpracy z instytucjami o podobnym profilu, często też są to instytucje o bardzo prestiżowym charakterze. Niestety, jest to niemal wyłącznie współpraca incydentalna (dla potrzeb organizacji pojedynczych warsztatów, koncertów itp.). Niemal zupełnie brakuje natomiast form współdziałania o charakterze ustabilizowanym, pozwalającym na stałą wymianę doświadczeń, wykładowców, programów nauczania oraz ich wspólnego doskonalenia, konfrontowania metod i form działania, organizowania wspólnych przedsięwzięć artystycznych czy popularyzatorskich. Działania tego typu mają fundamentalne znaczenie z punktu widzenia podnoszenia jakości nauczania oraz dostosowania programów do zmieniających się realiów rynku pracy dla artystów estradowych.

To, w jaki sposób poszczególne ośrodki potrafią sobie radzić ze wskazanymi tu problemami, ma podstawowe znaczenie dla kształtowania się ich artystycznej i programowej tożsamości. Warto też pamiętać, że ich przyszłość zależy też w znacznym stopniu od umiejętności znalezienia rozwiązań atrakcyjnych dla przyszłych studentów oraz dobrze osadzonych w realiach współczesnego rynku muzycznego.

3 *Średnie szkolnictwo jazzowe i rozrywkowe*

Piotr Lemański

Historia i tradycje średniego szkolnictwa jazzowego i rozrywkowego

Średnie szkoły muzyczne, prowadzące kształcenie jazzowe i rozrywkowe, znajdują się na obszarze niemal całego kraju (z wyjątkiem Polski północno-wschodniej). Usytuowane są na ogół w dużych ośrodkach miejskich, w których od lat istnieją prężne środowiska jazzowe lub w których w ostatnich latach powstały uczelnie z wydziałami muzycznymi o profilu jazzowym. W ten sposób rozwiązano główny problem edukacji jazzowej w Polsce: brak wykwalifikowanej kadry pedagogicznej. Na liście ośrodków prowadzących kształcenie jazzowe i estradowe na poziomie średnim są: Wydział Jazzu przy Zespole Szkół Muzycznych im. F. Chopina w Warszawie, Autorska Szkoła Muzyki Rozrywkowej i Jazzu im. K. Komedy w Warszawie, Wrocławska Szkoła Jazzu i Muzyki Rozrywkowej, Krakowska Szkoła Jazzu i Muzyki Rozrywkowej, sekcja muzyki rozrywkowej i jazzu przy Poznańskiej Ogólnokształcącej Szkole Muzycznej II stopnia im. M. Karłowicza w Poznaniu, Wydział Jazzu przy Zespole Szkół Muzycznych im. F. Nowowiejskiego w Szczecinie, Wydział Muzyki Rozrywkowej i Jazzu przy Szkole Muzycznej im. W. Lutosławskiego w Lublinie, Rybnicka Szkoła Jazzu i Muzyki Rozrywkowej II st. oraz Wydział Jazzu przy Zespole Szkół Muzycznych im. St. Moniuszki w Łodzi.

W grupie najstarszych placówek średniego szkolnictwa jazzowego w Polsce należy wymienić Wydział Jazzu przy Zespole Szkół Muzycznych im. F. Chopina w Warszawie, mieszczący się przy ul. Bednarskiej. Powstał on w roku 1992, a więc już ponad 20 lat temu, z inicjatywy ówczesnego wicedyrektora szkoły i konsultanta do spraw artystycznych Pawła Skrzypka, przy współudziale Henryka Majewskiego, Zbigniewa Namysłowskiego i Jana Ptaszyna Wróblewskiego. Był to wówczas jedyny w państwowym średnim szkolnictwie muzycznym w Polsce wydział jazzu. Do grona wykładowców dołączyli tu szybko wybitni polscy jazzmani: Andrzej Jagodziński, Cze-

sław Bartkowski, Kazimierz Jonkisz, Adam Cegielski, Zbigniew Wegehaupt, Andrzej Trzaskowski i Piotr Rodowicz. Wydział kierowany przez Henryka Majewskiego szybko zyskał szerokie uznanie wśród uczniów, którzy przybywali do szkoły z całego kraju.

W roku 1997 powołano przy Zespole Szkół Muzycznych im. F. Chopina w Warszawie Policealne Studium Jazzu, w którym można kontynuować naukę po ukończeniu szkoły II stopnia. Studium jest dwuletnią szkołą zawodową dla muzyków jazzowych. Obecnie nosi ono imię Henryka Majewskiego. Lista nauczycieli prowadzących tu zajęcia dydaktyczne wygląda następująco: Andrzej Jagodziński (*fortepian, zespoły jazzowe*), Wojciech Majewski (*fortepian*), Michał Tokaj (*fortepian, zespoły jazzowe*), Adam Cegielski (*kontrabas*), Andrzej Święs (*kontrabas*), Czesław Bartkowski (*perkusja*), Kazimierz Jonkisz (*perkusja*), Krzysztof Gradziuk (*perkusja*), Krzysztof Barcik (*gitara*), Piotr Lemański (*gitara, zespoły jazzowe*), Michał Kulenty (*saksofon*), Łukasz Poprawski (*saksofon*), Robert Majewski (*trąbka, zespoły jazzowe*), Sławomir Rosiak (*puzon, zespoły jazzowe*), Zbigniew Namysłowski (*zespół jazzowy*), Izabela Zajac (*wokalistyka jazzowa*), Agnieszka Wilczyńska (*wokalistyka jazzowa*), Janusz Szrom (*wokalistyka jazzowa*), Piotr Wrombel (*fortepian obowiązkowy, akompaniament dla wokalistyki jazzowej*), Mariusz Gęgotek (*fortepian obowiązkowy*), Ryszard Borowski (*kształcenie słuchu, flet, big-band*), Piotr Rodowicz (*historia muzyki jazzowej*), Paweł Perliński (*technika i analiza muzyki jazzowej*), Wojciech Zieliński (*aranżacja*) oraz Bogdan Hołownia (*akompaniament dla wokalistyki jazzowej*).

W ciągu ostatnich 20 lat istnienia Wydziału Jazzu przy Zespole Szkół Muzycznych im. F. Chopina pedagogami szkoły byli również: Henryk Majewski (*trąbka*), Andrzej Trzaskowski (*aranżacja*), Zbigniew Namysłowski (*saksofon*), Kuba Stankiewicz (*fortepian*), Janusz Skowron (*fortepian*), Jan Ptaszyn Wróblewski (*big-band*), Ewa Bem (*wokalistyka jazzowa*), Grzegorz Nagórski (*puzon*), Jarosław Małys (*fortepian*), Zbigniew Brzyszczyk (*saksofon*), Brandon Furman (*gitara*), Mariusz Mielczarek (*saksofon*), Zbigniew Jareńko (*saksofon, big-band*), Henryk Miśkiewicz (*zespoły jazzowe, big-band*), Mariusz Bogdanowicz (*kontrabas*), Zbigniew Wegehaupt (*kontrabas*), Maciej Ulatowski (*fortepian obowiązkowy*), Marcin Małecki (*fortepian obowiązkowy*) oraz Marcin Lutrosiński (*fortepian obowiązkowy*). Jak widać z powyższego zastawienia, kadre dydaktyczną tej znakomitej placówki stanowiła i stanowi nadal ścisła czołówka polskiej sceny jazzowej.

W roku 1992 powstała również Prywatna Szkoła Muzyki Rozrywkowej I i II stopnia im. Krzysztofa Komedy w Warszawie, przekształcona później w Autorską Szkołę Muzyki Rozrywkowej i Jazzu. Fakt, że szkoła ma swo-

ją siedzibę w stolicy, pozwalała na pozyskanie do współpracy wielu wybitnych muzyków jazzowych. W historii szkoły nauczycielami byli m.in.: Czesław „Mały” Bartkowski (*perkusja*), Krzysztof Barcik (*gitara*), Janusz Szrom (*wokal*), Lucjan Kaszycki (*aranżacja*), Wojciech Kamiński (*fortepian*). Obecnie pracuje tu 23 nauczycieli. O poziomie artystycznym placówki najlepiej świadczy fakt, że w roku 1997 Rada Wydziału Jazzu i Muzyki Rozrywkowej Akademii Muzycznej w Katowicach objęła szkołę patronatem, a do ścisłej współpracy zostali wytypowani ówcześni adiunkci wydziału: Karol Ferfeci, Jerzy Jarosik, Andrzej Zubek i Jacek Niedziela.

Kolejną, jeśli chodzi o staż, placówką średniego szkolnictwa jazzowego jest Wrocławska Szkoła Jazzu i Muzyki Rozrywkowej założona w roku 1998. Kadre dydaktyczną tworzą tu znakomici muzycy jazzowi, wywodzący się z wrocławskiego środowiska. Są to m.in.: Zbigniew Lewandowski (*perkusja*), Piotr Baron (*saksofon*), Artur Lesicki (*gitara*), Zbigniew Czwojda (*trąbka*), Tomasz Grabowy (*gitara basowa*). W skład kadry pedagogicznej wchodzi tu również: wokalista Marek Bałata i teoretyk jazzu Andrzej Schmidt.

Pozostałe szkoły nie mają aż tak długiego stażu – istnieją kilka lat. W swojej kadrze mają również doskonałych muzyków jazzowych. W Krakowskiej Szkole Jazzu i Muzyki Rozrywkowej naukę prowadzą m.in.: Ryszard Krawczuk – *big-band*, Adam Kawończyk – *trąbka*, Grzegorz Motyka – *gitara*, Andrzej Schmidt – *historia jazzu*. Ze szkołą współpracują: Jarosław Śmietana, Joachim Mencil, Wojciech Groborz i Piotr Wyleżoł.

W Rybnickiej Szkole Jazzu i Muzyki Rozrywkowej kadre w całości stanowi grupa absolwentów katowickiego Wydziału Jazzu i Muzyki Rozrywkowej.

Wśród nauczycieli wykładających na wydziałach jazzu w Poznaniu (od 2006 r.), Szczecinie (od 2008 r.), Lublinie (od 2010 r.) czy Łodzi (od 2009 r.) wyróżniają się następujące nazwiska: Marcin Jahr – *perkusja*, Piotr Kałużny – *fortepian*, Zbigniew Wrombel – *kontrabas*.

Zasady rekrutacji kandydatów

Rekrutacja kandydatów do szkół średnich prowadzących kształcenie jazzowe i estradowe przebiega w podobny sposób. Z tym że w szkołach prowadzących tylko wydział jazzu dotyczy ona ściśle programu jazzowego, a w szkołach prowadzących wydziały jazzu i muzyki estradowej dozwolone jest wykonanie repertuaru z zakresu muzyki rozrywkowej. Najważniejszym celem egzaminów jest sprawdzenie predyspozycji kandydatów do wykonywania muzyki jazzowej; obejmują one część praktyczną i teoretyczną. Część praktyczna polega zazwyczaj na wykonaniu przez kandydata (z akompa-

niamentem zespołu grającego na żywo lub z płyty CD) co najmniej dwóch utworów jazzowych z improwizacją. W przypadku Wydziału Jazzu w Zespole Szkół Muzycznych im. Chopina w Warszawie wymagania są większe: na egzaminie obowiązkowo należy wykonać utwór oparty na harmonii bluesa, a w przypadku pianistów i gitarzystów także jeden utwór klasyczny. Egzaminacje teoretyczne mają zazwyczaj formę ustną i obejmują badanie słuchu wysokościowego, harmonicznego, poczucia rytmu, pamięci muzycznej oraz wiedzę ogólnomuzyczną. W niektórych szkołach (Warszawa) wymaga się także czytania nut *a vista*.

W przypadku szkół prywatnych, bez względu na to, czy posiadają uprawnienia szkół publicznych (np. Wrocławska Szkoła Jazzu i Muzyki Rozrywkowej), czy też ich nie posiadają (Autorska Szkoła Muzyki Rozrywkowej i Jazzu im. K. Komedy w Warszawie, Wydział Muzyki Rozrywkowej i Jazzu przy Szkole Muzycznej im. W. Lutosławskiego w Lublinie, Rybnicka Szkoła Jazzu i Muzyki Rozrywkowej II st.), wymagania egzaminacyjne są nieco mniejsze: na egzaminie oczekuje się od kandydata zaprezentowania jednego dowolnego utworu o charakterze jazzowym lub rozrywkowym. W przypadku szkoły wrocławskiej dopuszcza się nawet przyjęcie do klasy kontrabasów czy instrumentów dętych kandydatów nieposiadających umiejętności gry na tych instrumentach, a wykazujących jedynie zdolności muzyczne. Egzaminacje wstępne odbywają się w terminie od czerwca do sierpnia, z wyjątkiem warszawskiej Autorskiej Szkoły Muzyki Rozrywkowej i Jazzu im. K. Komedy w Warszawie, gdzie rekrutacja odbywa się co miesiąc przez cały rok szkolny.

Warto wskazać tu jeszcze jedną różnicę pomiędzy egzaminami do średnich szkół prowadzących kształcenie jazzowe i rozrywkowe w szkołach państwowych i prywatnych. W tych pierwszych egzamin ma charakter konkursu, a liczba miejsc jest z góry określona przed egzaminami i zależy od liczby godzin przydzielonych nauczycielom pracującym na tym wydziale. W drugim przypadku, jako że uczniowie opłacają naukę w szkole, liczba miejsc nie jest ściśle limitowana.

Programy nauczania

Programy nauczania w poszczególnych placówkach są bardzo zróżnicowane i trudno tu o jednoznaczną i precyzyjną konkluzję. Przydatne dla analizy będzie podzielenie szkół na trzy grupy:

1. wydziały jazzu przy państwowych szkołach muzycznych (Warszawa, Łódź, Szczecin, Poznań),
2. prywatne szkoły posiadające uprawnienia szkół publicznych (Wrocław),

3. prywatne szkoły bez uprawnień szkół publicznych (Kraków, Warszawa – Komeda, Rybnik, Lublin).

Przyjrzymy się kolejno rozwiązaniom stosowanym w placówkach należących do poszczególnych grup.

Cztery wydziały jazzu przy państwowych szkołach muzycznych traktowane są jak eksperyment pedagogiczny. Ich program nauczania jest połączeniem programu klasycznego i jazzowego. Sytuacja w poszczególnych placówkach nie jest jednak identyczna.

Na Wydziale Jazzu przy Zespole Szkół Muzycznych im. F. Chopina w Warszawie nauka trwa cztery lata. Przedmioty jazzowe obejmują tu: oprócz nauki gry na poszczególnych instrumentach (*fortepian, kontrabas, perkusja, gitara, saksofon, klarnet, flet, puzon, trąbka, wokalistyka jazzowa*) także: *kształcenie słuchu jazzowe, historię jazzu, aranżację, technikę i analizę muzyki jazzowej*. W programie jest również *combo jazzowe* oraz *big-band*. Wszyscy instrumentalisci (oprócz pianistów) mają dodatkowo zajęcia z fortepianu jazzowego. Do przedmiotów ogólnomuzycznych należą: *historia muzyki, formy muzyczne, techniki kompozytorskie XX wieku, instrumentoznawstwo*. Wszyscy instrumentalisci mają także przez całe cztery lata zajęcia z instrumentu klasycznego.

Na Wydziale Jazzu przy Zespole Szkół Muzycznych im. S. Moniuszki w Łodzi program nauczania jest podobny do programu realizowanego w omówionej szkole warszawskiej, przy czym nauka na wydziale wokalnym trwa cztery lata, a na wydziale instrumentalnym – trzy. Program nauczania jest tu rozszerzony o takie przedmioty, jak: *warsztaty słuchania muzyki, podstawy improwizacji, formy i style muzyczne w jazzie*. Na wydziale wokalnym mamy dodatkowo: *czytanie nut głosem, ruch sceniczny, dykcję i recytację, zespoły wokalne, interpretację piosenki z elementami improwizacji*.

Na Wydziale Jazzu przy Zespole Szkół Muzycznych im. F. Nowowiejskiego w Szczecinie program umożliwia uczenie się w klasie wokalne oraz gry na takich instrumentach, jak: *trąbka, saksofon, fortepian, kontrabas, perkusja*. Zestaw przedmiotów jest typowy i obejmuje: instrument główny, fortepian jazzowy (obowiązkowy), zespół jazzowy, podstawy improwizacji, kształcenie słuchu.

Sekcja jazzu przy Poznańskiej Ogólnokształcącej Szkole Muzycznej II stopnia im. M. Karłowicza przeznaczona jest dla uczniów klas IV–VI. Zajęcia prowadzone są tu w następujących specjalnościach: *fortepian, kontrabas, gitara, gitara basowa, trąbka, perkusja, wokal*. Przedmioty teoretyczne realizowane są według klucza podobnego jak w pozostałych szkołach.

W prywatnych szkołach posiadających uprawnienia szkół publicznych edukacja jazzowa realizowana jest tylko w jednym ośrodku, a mianowicie

we Wrocławskiej Szkole Jazzu i Muzyki Rozrywkowej. Przedmioty wydziału instrumentalnego pokrywają się z siatką godzin wydziałów jazzowych przy szkołach państwowych. Ze względu na ograniczoną liczbę uczniów grających na instrumentach dętych we wrocławskiej szkole nie ma big-bandu. Rozszerzenie programu szkoły o *muzykę rozrywkową* pociąga za sobą poszerzenie przedmiotu *historia jazzu* o problematykę muzyki rozrywkowej. Na wydziale wokalnym, prowadzącym również profil *jazz i muzyka rozrywkowa*, pojawiają się takie przedmioty, jak: *dykcja z recytacją, czytanie nut głosem, zespół i praktyka estradowa, rytmika, śpiew z recytacją*. Program ten pokrywa się z programem nauczania w szkołach publicznych w Łodzi i Szczecinie, przy których istnieją wydziały wokalistyki jazzowej i estradowej.

W prywatnych szkołach bez uprawnień szkół publicznych, których jest cztery, sytuacja kształtuje się w sposób zróżnicowany. Ośrodkiem produkującym jest tu niewątpliwie Autorska Szkoła Muzyki Rozrywkowej i Jazzu im. K. Komedy w Warszawie. Zakres przedmiotów zbliżony jest tu do programu szkół publicznych. Na wydziale instrumentalnym obejmuje on: *instrument główny, fortepian lub gitarę dodatkową, zespół sekcyjny* oraz przedmioty teoretyczne: *kształcenie słuchu, harmonię muzyki jazzowej, instrumentoznawstwo, muzykę etniczną, historię i literaturę muzyki poważnej, formy, style i kierunki w muzyce rozrywkowej i jazzowej w przekroju historycznym, ćwiczenia z harmonii z elementami improwizacji oraz improwizację rozrywkową i jazzową mistrzów*. Na wydziale wokalnym przedmiotem obowiązkowym jest zespół wokalny. Wszyscy uczniowie uczą się też czytania *a vista* na zajęciach z przedmiotu głównego oraz odbywają praktykę estradową (zespołową lub solistyczną) w ramach koncertów szkolnych.

W pozostałych placówkach sytuacja jest nieco mniej korzystna. Krakowska Szkoła Jazzu i Muzyki Rozrywkowej, oprócz instrumentu głównego lub wokalu, ma w programie: *fortepian obowiązkowy, historię jazzu, kompozycję i aranżację, historię muzyki, słuchanie muzyki oraz kształcenie słuchu, zasady muzyki, harmonię i naukę improwizacji* oraz zajęcia w zespołach instrumentalnych. Oprócz tego tradycyjnego „zestawu”, w szkole są także realizowane takie przedmioty, jak: *podstawy elektroakustyki* oraz *technika studyjna – studio nagrań*. Rybnicka Szkoła Jazzu i Muzyki Rozrywkowej II st. ma program zbliżony do szkoły krakowskiej, w programie nie ma jedynie *fortepianu obowiązkowego*, zajęć w zespołach instrumentalnych i przedmiotów związanych z techniką nagraniową. Zdecydowanie wąski zakres przedmiotów realizowany jest natomiast na Wydziale Muzyki Rozrywkowej i Jazzu przy Szkole Muzycznej im. W. Lutosławskiego w Lublinie. Oferowane są tu takie przedmioty instrumentalne, jak: *gitara, gitara basowa, kontrabas,*

perkusja oraz fortepian, a w zakresie przedmiotów teoretycznych: zasady i historia muzyki oraz kształcenie słuchu.

Warto tu także wskazać, że jedną z coraz częściej stosowanych form edukacji w szkołach II stopnia są warsztaty prowadzone przez wybitnych muzyków lub nauczycieli jazzu z renomowanych ośrodków w Europie czy Stanów Zjednoczonych. Przykładowo podam, że w ciągu ostatniego okresu z zaproszenia jednej tylko szkoły (Wydziału Jazzu przy Zespole Szkół Muzycznych im. F. Chopina w Warszawie) skorzystali: Bronisław Suchanek (USA) – kontrabas, Skip Hadden (USA) – perkusja, Andres Mogenes (Dania) – perkusja, Chuck Loeb (USA) – gitara, Melvin Lee Davis (USA) – perkusja, kwartet New York Modern Jazz Ensemble (USA), Stephen McCrave (USA) – perkusja, Lukas Pino (USA) – saksofon, Eric Marienthal (USA) – saksofon, Paulino Garcia (USA) gitara, inst. perkusyjne, John Wilkins (USA) – gitara, Wiktor Mendoza (USA) – wibrafon, Sibel Coase (Turcja) – wokal, Marek Dykta (Polska) – gitara, Leo Kestenberg (Niemcy). W Krakowskiej Szkole Jazzu i Muzyki Rozrywkowej gościli: Mike Stern (USA) – gitara, Adam Makowicz (Polska) – fortepian, Brad Terry (USA) – klarnet, David Friesen (USA) – kontrabas, Garrison Fewel (USA) – gitara, Janice Harrington (USA) – wokal, Michael Parkinson (USA) – trąbka, Curtis Johnson (USA) – saksofon. Podobne, chociaż w mniejszym stopniu, warsztaty tego typu odbywają się w pozostałych szkołach muzycznych. Pozwalają one porównać polskie metody nauczania jazzu z metodami stosowanymi w Europie i USA, a także nawiązać bezpośredni kontakt z wybitnymi artystami o światowej renomie.

Baza dydaktyczna i liczba uczniów oraz absolwentów

Wydziały jazzu przy państwowych szkołach muzycznych nie dysponują na ogół oddzielnymi pomieszczeniami przeznaczonymi do nauki jazzu. Konieczność zabezpieczenia przez dyrektorów pomieszczeń dla wszystkich sekcji i wydziałów ogranicza możliwość posiadania przez wydziały jazzowe sal na wyłączność. Związane jest to również z niewielką na ogół liczbą uczniów na wydziałach jazzu. Korzystnie na tym tle prezentuje się sytuacja w Zespole Szkół Muzycznych im. F. Chopina w Warszawie. Liczba uczniów uczących się jazzu jest tu relatywnie duża, a dodatkowo przy szkole istnieje też Policealne Studium Jazzu korzystające z tej samej bazy dydaktycznej. Połączone wydziały korzystają, mimo ograniczonej liczby sal lekcyjnych, z pomieszczeń przeznaczonych tylko dla jazzu. Oddzielne, w pełni wyposażone sale, przeznaczone są dla klasy perkusji, kontrabasu oraz prób zespołowych. Pozostałe zajęcia odbywają się bądź w tych salach, bądź w salach wspólnych, dostępnych dla wszystkich wydziałów.

Prywatne szkoły muzyczne korzystają albo z pomieszczeń wynajętych od lokalnych szkół ogólnokształcących, albo z zaadoptowanych do celów edukacyjnych oddzielnych budynków. Z sytuacją taką mamy do czynienia w przypadku Autorskiej Szkoły Muzyki Rozrywkowej i Jazzu w Warszawie. Od kilku lat dysponuje ona samodzielnym, obszernym budynkiem. Znajduje się w nim dwanaście bogato wyposażonych sal lekcyjnych, pozwalających na naukę od godzin porannych do wieczora. Z podobną sytuacją mamy też do czynienia w przypadku szkół we Wrocławiu i Krakowie.

Bez względu na liczbę samodzielnych pomieszczeń, do nauki niezbędne jest także wyposażenie w instrumenty i sprzęt nagłośnieniowy. Jego wielkość jest na ogół proporcjonalna do liczby uczniów oraz liczby i rodzaju prowadzonych klas instrumentalnych. Z analiz, które przeprowadzono na potrzeby niniejszego tekstu, wynika, że każda szkoła realizująca w Polsce kształcenie jazzowe, ma klasę instrumentów perkusyjnych oraz dysponuje zestawami perkusyjnymi niezbędnymi do prowadzenia zajęć. Jeśli chodzi natomiast o wyposażenie w instrumenty i sprzęt elektroakustyczny, to porównywanie ośrodków napotyka tu pewne trudności. Trudno bowiem zestawiać ze sobą istniejący od 20 lat warszawski Wydział Jazzu przy Zespole Szkół Muzycznych im. F. Chopina z placówkami w Szczecinie (istnieje od roku 2008 r.), Łodzi (od 2009 r.) czy Poznaniu (od 2006 r.). Wydział Jazzu w Warszawie posiada w chwili obecnej: 3 kontrabasy, 3 kompletne zestawy perkusyjne, 4 wzmacniacze basowe, 5 wzmacniaczy gitarowych oraz wysokiej klasy zestaw nagłośnieniowy do mikrofonów. Pozostałe wydziały jazzu korzystają na ogół z instrumentarium zakupionego wcześniej dla wydziałów klasycznych.

Podobnie jest z zapleczem fonograficznym i biblioteką, których zasoby powiększają się na ogół dość wolno. Zespół Szkół Muzycznych im. F. Chopina gwarantuje uczniom dostęp do relatywnie bogatego zestawu materiałów nutowych, książek, płyt i innych opracowań. Obejmuje on m.in. pozycje wydawnictwa Aebersold (łącznie 73 wol.), inne wydawnictwa poświęcone problematyce jazzowej (łącznie 62 wol.) oraz aranżacje na big-band (21 wol.). Skromniej wyposażona w wydawnictwa jazzowe jest biblioteka Zespołu Szkół Muzycznych im. St. Moniuszki w Łodzi. Trudno się temu dziwić, gdyż powstała ona w roku 2009. Uczniowie mogą tutaj sięgnąć po 25 opracowań jazzowych, a w tym 17 pozycji wydawnictwa Aebersold.

Nieco inaczej organizowana jest baza dydaktyczna w szkołach prywatnych, które finansowane są z opłat wnoszonych przez uczniów. Wyposażenie szkoły w instrumenty oraz bogatą fonotekę i bibliotekę nutową jest tu jednym z elementów podnoszących atrakcyjność placówki. Przykładowo, istniejąca od 20 lat Autorska Szkoła Muzyki Rozrywkowej i Jazzu

w Warszawie ma na swoim wyposażeniu: 3 pełne zestawy perkusyjne oraz bogaty zestaw perkusjonaliów, 3 wzmacniacze basowe, 7 wzmacniaczy gitarowych, 10 pianin, 3 fortepiany, 3 profesjonalne syntezatory, 4 gitary elektryczne, 2 gitary basowe oraz nagłośnienie mikrofonowe (mikser + końcówka mocy). W każdej z 11 sal zainstalowany jest zestaw: odtwarzacz CD, wzmacniacz audio, odtwarzacz kaset. Na potrzeby klasy teorii zainstalowane są odtwarzacze wideo z telewizorami. Biblioteka nutowa obejmuje ok. 1000 pozycji. Szkoła posiada m.in. prawie wszystkie (ponad 100) zeszyty wydawnictwa Aebersold, będące podstawą pracy w nauce jazzowej improwizacji.

Z korzystną sytuacją mamy też do czynienia na istniejącym od września 2010 roku Wydziale Muzyki Rozrywkowej i Jazzu przy Szkole Muzycznej im. W. Lutosławskiego w Lublinie (lubelskiej prywatnej szkole muzycznej). Dysponuje on: 3 zestawami perkusyjnymi, fortepianami, pianinami, gitarami elektrycznymi i basowymi oraz sprzętem nagłośnieniowym i studyjnym. Także działająca od 14 lat Wrocławska Szkoła Jazzu czy trochę młodszą szkołę krakowską, dysponując własnym budynkiem i standardowym, gwarantującym właściwy poziom nauczania wyposażeniem sal lekcyjnych w instrumenty i sprzęt nagłośnieniowy.

Liczba uczniów i absolwentów kierunków jazzowych średnich szkół muzycznych w Polsce jest niewielka. Działający najdłużej, bo od 1992 r., Wydział Jazzowy przy Zespole Szkół Muzycznych w Warszawie ukończyło 91 absolwentów. Obecnie w szkole II stopnia uczy się tam 37 młodych adeptów jazzu. Przedmioty jazzowe wykłada 23 nauczycieli. Wydział Jazzu w Łodzi ukończyło dotychczas 2 absolwentów, naukę pobiera 6 uczniów, a przedmioty jazzowe wykłada 6 nauczycieli. Wydział Jazzu w Szczecinie ukończyło dotychczas 4 absolwentów, kształcą się 19 uczniów, przedmiotów jazzowych uczy 9 nauczycieli. W Poznaniu na Wydziale Jazzu naukę pobiera obecnie 15 uczniów, wydział ukończyło 21 absolwentów, a przedmioty jazzowe wykłada 7 nauczycieli.

Najdłużej działającą Autorską Szkołę Muzyki Rozrywkowej i Jazzu im. K. Komedy w Warszawie ukończyło 58 absolwentów. Obecnie w szkole II st. naukę pobiera 30 uczniów. Nauczycieli uczących jazzu jest 23. Powstała w 2010 r. Szkoła Muzyczna im. Lutosławskiego w Lublinie nie doczekała się jeszcze absolwentów. Obecnie naukę pobiera tu 17 uczniów, a przedmioty jazzowe wykłada 5 nauczycieli. Na temat liczby uczniów i absolwentów prywatnych szkół jazzowych w Krakowie, Wrocławiu, Rybniku brakuje danych.

Problemy i kierunki rozwoju

Problemy poszczególnych placówek realizujących kształcenie są oczywiście zróżnicowane. Strategicznym problemem szkół prywatnych jest dążenie do zdobycia uprawnień szkoły publicznej. Wiąże się to z uzyskaniem kluczowej dla funkcjonowania placówek stabilizacji finansowej, która dla większości dyrektorów jest dziś absolutnym priorytetem. Istotny jest tu też sam fakt prowadzenia placówki „z uprawnieniami”, co daje możliwość wydawania świadectw z pieczęcią państwową i podnosi w oczach wielu osób rangę szkoły. Ponadto uprawnienia szkoły publicznej pozwalają placówkom na wydawanie legitymacji szkolnych, co wiąże się z dodatkowymi uprawnieniami dla uczniów (komunikacja miejska, pociągi, autobusy, kina, teatry). Warto wspomnieć, że uzyskanie tego typu uprawnień nie jest rzeczą prostą. Jako jedyna, po 5 latach działalności, status szkoły publicznej uzyskała Wrocławska Szkoła Jazzu i Muzyki Rozrywkowej.

Wydziały jazzu przy szkołach państwowych, pozbawione takich problemów socjalnych jak szkoły prywatne, mogą w większym stopniu skierować swoją uwagę na podnoszenie poziomu nauczania, zwiększanie liczby klas instrumentalnych, poszerzanie bazy organizacyjnej czy zmiany w programie nauczania. Przykładowo, przywoływana w tym raporcie szkoła w Łodzi planuje wprowadzenie w roku 2013 sześcioletniego (podobnie jak na wydziale klasycznym) cyklu nauczania, a Wydział Jazzu przy Zespole Szkół Muzycznych im. F. Chopina w Warszawie otworzył w roku 2012 w szkole II st. klasę wokalną (klasa taka istnieje już od dawna w Policealnym Studium Jazzu). Dla wydziałów nieposiadających big-bandu ważne jest także zwiększenie liczby uczniów grających na instrumentach dętych, co pozwoliłoby na stworzenie takiej właśnie orkiestry.

Podsumowanie

W zakończeniu warto, jak się wydaje, zwrócić uwagę na trzy zagadnienia.

1. Zarówno wydziały funkcjonujące przy szkołach państwowych, jak i prywatnych, prowadzące kształcenie o profilu jazzowym, mają dziś program poszerzony o muzykę estradową (rozrywkową). O ile w przypadku wydziałów instrumentalnych widać w dalszym ciągu troskę o zachowanie jazzowego profilu, o tyle w przypadku wydziałów wokalnych coraz częściej funkcjonuje dziś nazwa *wokalistyka jazzowa i estradowa*. W przypadku Zespołu Szkół Muzycznych w Łodzi, w spisie wydziałów figuruje nazwa Wydział Jazzu, jednak w informatorze rekrutacyjnym pojawia się już: specjalność – *instrumentalista jazzowy i estradowy*. Jedyłą szkołą zachowującą

przez cały czas wyłącznie jazzowy profil nauczania jest Wydział Jazzu przy Zespole Państwowych Szkół Muzycznych im. Chopina w Warszawie. Nie od dziś wiadomo, że profesjonalne wykonawstwo muzyki jazzowej wymaga najwyższych umiejętności. Trudno się jednak dziwić, że ze względu na większą popularność muzyki estradowej szkoły dążą do takiego właśnie rozszerzenia profilu kształcenia. Należy tylko mieć nadzieję, że nie wiąże się to z niższymi wymaganiami wobec pobierających naukę.

2. Czytelnicy tego raportu winni mieć też świadomość, że nie sposób precyzyjnie stwierdzić, czy przywołane tu charakterystyki ilościowe łączą się dokładnie i wyłącznie z nauką jazzu na poziomie szkół II stopnia. Należy pamiętać, że wydziały jazzu przy Zespołach Państwowych Szkół Muzycznych (dotyczy to również Wydziału Muzyki Rozrywkowej i Jazzu w Lublinie) funkcjonują wspólnie z innymi, klasycznymi wydziałami, istniejącymi od lat w każdej szkole muzycznej. Korzystają więc często ze sprzętu i instrumentów zakupionych dla wydziałów klasycznych. Szkoły jazzu, takie jak wrocławska czy warszawska im. Komedy, prowadzą jednocześnie naukę na poziomie I i II stopnia. W związku z tym dane dotyczące np. bazy dydaktycznej czy kadry trudno rozdzielić tylko na szkołę II stopnia. Pamiętając o tym, przytoczone dane należy traktować z ostrożnością.

3. Wielu uczniów wydziałów jazzu to osoby, które wcześniej uczyły się muzyki w szkołach klasycznych, jednakże nie zawsze potrafiły się w tej muzyce odnaleźć. To właśnie dla nich szkoły muzyczne II st. o profilu jazzowym są najwłaściwszą drogą kontynuowania rozwoju artystycznego i przygotowaniem do studiów na podobnych kierunkach w wyższych szkołach artystycznych w kraju i za granicą.

4 | *Warsztaty jazzowe w Polsce*

Krzysztof Sadowski

Geneza warsztatów jazzowych w Polsce

W opinii Janusza Szprota, jednego z prekursorów edukacji jazzowej w naszym kraju, o pierwszych przedsięwzięciach zorganizowanej edukacji jazzowej w Polsce można mówić dopiero od początku lat 70. XX wieku. Wcześniej sporadycznie organizowano szkoły jazzowe, np. w 1965 roku w Krakowie (Al Thomys i Lesław Lic), miesięcznik „Jazz” drukował materiały nutowe i opracowania teoretyczne, aktywnie działała też Biblioteka Ambasady Amerykańskiej, ale wśród muzyków dominował cechowy układ: mistrz-czeladnik, czyli *leader-sideman*. Młodzi muzycy doskonalili swoje umiejętności u boku starszych, już uznanych sław. Ówczesnymi leaderami polskiego jazzu byli: Krzysztof Komeda, Andrzej Trzaskowski, Zbigniew Namysłowski, Jan Ptaszyn Wróblewski i – nieco później: Henryk Majewski, Krzysztof Sadowski, Tomasz Stańko czy Jarosław Śmietana. Układ *leader-sideman* jest nadal aktualny, ale nie może zastąpić przemyślanego programu nauczania jazzu w czasach, gdy istnieje coraz większe zapotrzebowanie na profesjonalizm w tej dziedzinie.

Warsztaty należą niewątpliwie do wyróżniających się elementów systemu edukacji jazzowej w Polsce. Sama zaś edukacja jazzowa (tj. nauka i nauczanie jazzu) może być traktowana jako alternatywa w stosunku do edukacji klasycznej (tradycyjnej). Wyróżnia ją też wielotorowość, ponieważ obejmuje:

1. kształcenie na wydziałach jazzu w szkołach i uczelniach muzycznych,
2. kształcenie pozaszkolne i uzupełniające, a więc wszelkiego rodzaju warsztaty, letnie kursy, ogniska muzyczne, kluby w domach kultury itp.,
3. tzw. „szkołę ulicy” – jam session, zespoły amatorskie, terminowanie w zawodowych zespołach,
4. lekcje prywatne,
5. samokształcenie.

Analizując sytuację w tej dziedzinie na przestrzeni ostatniego półwiecza, można zaryzykować tezę, że nasza polska edukacja jazzowa opierała się jak dotąd głównie na kształceniu nieformalnym, nie w instytucjach szkolnictwa artystycznego, lecz właśnie na warsztatach itp.

W 1970 roku Zarząd Główny Polskiego Stowarzyszenia Jazzowego (PSJ), w ramach działalności statutowej podjął decyzję o powołaniu Komisji do spraw Amatorskiego Ruchu Jazzowego, przekształconą w Biuro Systemu Szkolenia PSJ. Jego celem było opracowanie prekursorskiego w Polsce programu dydaktycznego, stanowiącego odpowiedź na wzrastające zapotrzebowanie ze strony młodych muzyków pozbawionych nie tylko możliwości nauki jazzu w szkolnictwie powszechnym i artystycznym, lecz także dostępu do materiałów dydaktycznych i nagrań.

W połowie lipca 1971 r. odbyły się I Warsztaty Jazzowe w Chodzieży. Kierownictwo organizacyjne i pedagogiczne sprawowali kolejno delegowani przez Zarząd Główny PSJ: Lucjan Kaszycki, Jerzy Więckowski, Jan Abstawski, Janusz Szprot, Henryk Majewski. Dla potrzeb realizowanego programu Wojciech Kamiński i Wojciech Karolak przygotowali i nagrali specjalne ćwiczenia dla instrumentalistów i wokalistów w formie tzw. Play-A-Long (na wzór popularnego wydawnictwa Jameya Aebersolda). Pod nazwą „Warsztat nr 1-2-3” ukazały się one w Wydawnictwie Płytyowym PSJ w ramach serii „Biały Kruk Czarnego Krążka” i do dziś są materiałem pomocniczym w procesie edukacji jazzowej.

Na skutek powiększającej się z roku na rok liczby uczestników i związanych z tym trudności lokalowych, Biuro Systemu Szkolenia PSJ postanowiło wyłączyć z programu klasy wokale i przygotować oddzielne Wokalne Warsztaty Jazzowe w Rajgrodzie (1987), a następnie w Zwierzyńcu (1988–1990), którymi kierował Janusz Szprot.

W tym samym okresie, biorąc pod uwagę potrzebę usystematyzowania działań w zakresie edukacji jazzowej najmłodszych, PSJ zawarł porozumienie z Dziecięcą Szkołą Muzyki Rozrywkowej i Jazzu KJ Music działającą w Warszawie i Łodzi celem wspólnego zorganizowania warsztatów w okresie letnich wakacji. W 1991 roku uczestnikami I Dziecięcych Warsztatów Jazzowych w Margoninie były zarówno dzieci z KJ Music, jak i z całej Polski. Z czasem edukacja jazzowa rozszerzona została o lekcje gry na instrumentach elektronicznych, teorię, plastykę oraz taniec. Kierownikiem warsztatów była Krystyna Janicz, a wykładowcami jazzu m.in. Tomasz Szukalski, Piotr Kałużny, Józef Eljasz, Bogdan Hołownia, Henryk Choliński i Andrzej Matysik. W warsztatach uczestniczyło corocznie ok. 90 dzieci w wieku 7–14 lat. Do 2000 r. Dziecięce Warsztaty Jazzowe w Margoninie organizowane były pod artystycznym patronatem Biura Systemu Szkolenia PSJ. Od

2001 roku zmieniły profil na Ogólnopolskie Dziecięce Warsztaty Muzyczne w Chodzieży i odbywają się w ramach działalności miejscowego Domu Kultury.

W 1991 roku Zarząd Główny PSJ podjął decyzję o przeniesieniu Warsztatów Jazzowych do Puławskiego Ośrodka Kultury „Dom Chemika”, który zapewniał należyte warunki kształcenia oraz zakwaterowania uczestników. Przez pierwsze 3 lata, dla zachowania ciągłości, używano nazwy Chodzież w Puławach, a od 1994 roku zaczęła obowiązywać nazwa: Międzynarodowe Warsztaty Jazzowe w Puławach.

Stan aktualny

Branżowy periodyk „Jazz Forum”, jako jedyny w Polsce rejestrujący bieżące wydarzenia związane z polską muzyką jazzową, wymienia w 2011 roku 24 warsztaty muzyczne, z których 10 można uznać jako jazzowe. W ostatnich latach pojawiły się różne inicjatywy o podobnym charakterze, np. ośrodków kultury lub agencji koncertowych, które trudno jednak analizować z uwagi na ich sporadyczność i brak kontynuacji.

Do organizatorów warsztatów jazzowych skierowana została ankieta celem sprecyzowania:

1. historii powstania warsztatów,
2. głównych organizatorów, współpracy z władzami samorządowymi i środowiskami lokalnymi,
3. kadry dydaktycznej ze specjalnościami i tytułami naukowymi,
4. liczby uczestników w rozbiciu na kolejne lata,
5. zasad rekrutacji,
6. programu nauczania, siatki godzin, działalności koncertowej,
7. własnych wydawnictw dydaktycznych,
8. strategii, kierunków i perspektyw rozwoju,
9. bazy organizacyjnej:
 - a) liczby sal, instrumentarium, sprzętu technicznego,
 - b) fonoteki, biblioteki nutowej,
 - c) warunków zakwaterowania.

Po analizie nadesłanych odpowiedzi można wyróżnić dwie grupy przedsięwzięć:

I. Mistrzowskie Warsztaty Jazzowe – jako forma konsultacji i wymiany doświadczeń na poziomie profesjonalnym, determinowana krótkim przedziałem czasowym:

1. Mistrzowskie Warsztaty Jazzowe „Fundacja SIM w Zatoce Sztuki”
Organizacja: Fundacja Multidyscyplinarne Centrum Kulturalno-Artystyczne Sopot

- Wykładowcy ze School for Improvised Music, Brooklyn (zajęcia 5-dniowe, co 2 lata, frekwencja ok. 15 osób, 1 edycja).
2. Letnia Akademia Jazzu
Organizacja: Klub Wytwórnia w Łodzi
Wykładowcy z Polski i z zagranicy
(spotkania 1 raz w tygodniu przez 2 miesiące, frekwencja 15–30 osób, 4 edycje).
 3. Warsztaty Instytutu Jazzu Akademii Muzycznej w Katowicach
Organizacja w ramach Śląskiego Festiwalu Jazzowego
Wykładowcy z Polski i z zagranicy, m.in. SIM Faculty Band (USA)
(zajęcia 4-dniowe, frekwencja ok. 60 osób, 30 edycji).
 4. Tarnów Jazz Contest
Organizacja w ramach Hanza Jazz Festival
Wykładowcy z Polski i z Niemiec
(zajęcia 4-dniowe, frekwencja ok. 50 osób, 9 edycji).

II. Warsztaty jazzowe jako kontynuacja edukacji jazzowej w formie zajęć skierowanych do szerokiego spektrum odbiorców, z ukształtowanym na przestrzeni lat programem dydaktycznym w określonych formach organizacyjnych.

1. Międzynarodowa Letnia Akademia Jazzu w Krakowie
Organizacja: Stowarzyszenie Artystyczno-Edukacyjne „Jazzowy Kraków”, Krakowska Szkoła Jazzu i Muzyki Rozrywkowej
Wykładowcy z Akademii Muzycznej w Krakowie i Katowicach, Webster University St. Louis, Universität für Musik und darstellende Kunst Graz
(zajęcia 12-dniowe, frekwencja ok. 150 osób, 17 edycji).
2. Międzynarodowe Leszczyńskie Warsztaty Jazzowe
Organizacja: Fundacja Edukacyjna Pro Musica
Wykładowcy z Polski, Niemiec i Słowacji
(zajęcia 8-dniowe, frekwencja ok. 50 osób, 7 edycji).
3. Międzynarodowe Chodzieskie Warsztaty Jazzowe – Cho-jazz
Organizacja: Chodzieski Dom Kultury
Wykładowcy z Polski, Niemiec i USA, kierownictwo: Leszek Żądło, Jan Jarczyk,
(zajęcia 10-dniowe, frekwencja ok. 150 osób, 17 edycji).
4. Warsztaty wokalne „Voicingers”
Organizacja: Miejski Ośrodek Kultury w Żorach, w ramach Międzynarodowego Konkursu Jazzowego dla Muzyków Śpiewających
Wykładowcy z Polski i z zagranicy
(zajęcia 4-dniowe, frekwencja ok. 50 osób, 2 edycje).

5. Warsztaty Jazzowe Brzozów

Organizacja: Brzozowski Dom Kultury

Wykładowcy z Polski, kierownictwo Wojciech Groborz (zajęcia 5-dniowe, frekwencja ok. 30 osób, 20 edycji).

6. Międzynarodowe Warsztaty Jazzowe w Puławach

Organizacja: Fundacja Jazz Jamboree, Puławski Ośrodek Kultury „Dom Chemika”

Wykładowcy z polskich akademii muzycznych oraz Bilkent University w Turcji i Miami University USA, kierownictwo Janusz Szprot (zajęcia 10-dniowe, frekwencja ok. 180 osób, 41 edycji).

Wszystkie warsztaty organizowane są w oparciu o bazę lokalową uczelni lub ośrodków kultury, zapewniającą należyte warunki do prowadzenia zajęć i zakwaterowania uczestników.

Kadrę stanowią artyści muzycy-pedagodzy, doświadczeni w prowadzeniu zajęć warsztatowych, najczęściej według indywidualnych programów nauczania.

W kontekście opublikowanych informacji oraz analizy nadesłanych ankiet można uznać, że optymalne warunki w tym zakresie spełniają Międzynarodowe Warsztaty Jazzowe w Puławach, które można traktować jako wzór tego typu przedsięwzięć.

Międzynarodowe Warsztaty Jazzowe w Puławach

Najstarsze i najbardziej popularne przedsięwzięcie tego typu na skalę międzynarodową powstało w 1971 roku w ramach Biura Systemu Szkolenia Polskiego Stowarzyszenia Jazzowego. Początkowo warsztaty odbywały się na terenie Chodzieskiego Domu Kultury, a od 1991 roku kontynuowane są w Puławskim Ośrodku Kultury „Dom Chemika”.

Międzynarodowe Warsztaty Jazzowe w Puławach pozostają jedną z najważniejszych instytucji ruchu jazzowego w Polsce. Jej znaczenie mierzy się nie tylko liczbą setek absolwentów, z których wielu to czołowe postacie międzynarodowej sceny jazzowej, lecz także siłą promieniowania jedynej w swoim rodzaju atmosfery szacunku i poświęcenia dla sztuki, całkowitego podporządkowania jednemu celowi – osiągnięciu artystycznej doskonałości. Dzięki temu Warsztaty Jazzowe w Puławach to nie tylko kuźnia jazzowych talentów, lecz przede wszystkim unikalny – nawet jeżeli tylko dziesięciodniowy – ośrodek kultury, którego zasięg dawno przekroczył granice miasta, regionu, a nawet kraju.

Kadra Warsztatów Jazzowych w Puławach złożona jest z wybitnych polskich artystów jazzowych, wyróżniających się profesjonalnym przygo-

towaniem pedagogicznym, oraz wykładowców z Miami University (USA) i Bilkent University w Ankarze (Turcja). Polscy wykładowcy to absolwenci wyższych uczelni będący liderami zespołów, kompozytorami, wybitnymi solistami o renomie międzynarodowej, kontynuujący pracę w szkolnictwie muzycznym, prawdziwi luminarze polskiej edukacji jazzowej: Jacek Niedziela-Meira, Wojciech Niedziela, Jakub Stankiewicz, Piotr Baron, Kazimierz Jonkisz, Zbigniew Lewandowski, Inga Lewandowska, Janusz Szrom, Mariusz Bogdanowicz, Bogdan Hołownia i wielu innych. Kierownikiem dydaktycznym jest Janusz Szprot, od 20 lat kierownik Katedry Jazzu na amerykańskim Bilkent University w Ankarze.

W trakcie warsztatów prowadzone są również kilkudniowe klasy mistrzowskie z udziałem największych gwiazd polskiego jazzu: Jarosława Śmietany, Ewy Bem, Urszuli Dudziak, Tomasza Szukalskiego, Bronisława Suchanka, Cezarego Konrada, Krzysztofa Ścierańskiego itd. Co roku zapraszanych jest także kilku wybitnych wykładowców z uczelni zagranicznych.

Właściwe warunki do prowadzenia zajęć zarówno indywidualnych, jak i zespołowych zapewnia Puławski Ośrodek Kultury „Dom Chemika” mający 15 sal lekcyjnych wyposażonych w instrumenty i aparaturę, 2 sale koncertowe, przestronny hol do prezentacji wystaw, salę biblioteczną oraz klub muzyczny „Smok”, gdzie odbywają się spotkania i nocne jam sessions.

Program dydaktyczny

Program dydaktyczny obejmuje zajęcia grupowe: teorię improwizacji i historię jazzu oraz indywidualne klasy instrumentalne i wokalne.

Teoria improwizacji

Wykłady kierownika dydaktycznego warsztatów, Janusza Szprota, od 20 lat kierownika Katedry Jazzu na Bilkent University w Ankarze, obejmują zasady harmonii, kompozycji i improwizacji oraz ogólną specyfikę muzyki jazzowej. Pomocą naukową jest jego podręcznik z płytą CD *Materiały do ćwiczeń improwizacji jazzowej*, będący z jednej strony abecadłem teorii jazzu (nomenklatura, system oznaczeń skal i akordów, zasady harmonii, podstawowe formy jazzu), z drugiej – prezentacją sprawdzonej metody: jak uczyć się jazzu w praktyce. Uczestnicy warsztatów otrzymują podręcznik bezpłatnie.

Historia jazzu

Wykłady byłego dziekana Wydziału Jazzu Akademii Muzycznej w Katowicach, dr. Jacka Niedzieli-Meiry, ilustrowane przykładami audio i wideo, to skrócony kurs historii jazzu przedstawionej z perspektywy muzyka, a zarazem propozycja analizy stylów jazzowych. Tematyka tych zajęć obejmuje

je także relacje jazzu do innych gatunków muzycznych, różne wykonania wybranych standardów jazzowych oraz dodatkowe prelekcje dla poszczególnych klas instrumentalnych. Wykłady oparte są o podręcznik J. Niedzieli-Meiry, *Historia Jazzu – 100 wykładów* (2009).

Klasy instrumentalne

Zajęcia indywidualne i grupowe prowadzone są w klasach: trąbki, puzonu, saksofonów, fortepianu, instrumentów perkusyjnych, basu i gitary basowej. Treścią tych zajęć jest m.in. a) korekta sprawności technicznej, b) podstawy techniki instrumentalnej użytecznej w muzyce jazzowej – artykulacja, kształtowanie dźwięku, frazowanie, barwa, dynamika, c) podstawowe techniki i formy improwizacji jazzowej – wzorcowe progresje harmoniczne (II_V_I), modalizmy, blues, kompozycja jazzowa, forma AABA, standardy jazzowe; d) rozróżnianie stylistyki jazzowej; e) rytm w jazzie, frazowanie, swing, groove itp., f) solfeż jazzowy, transkrypcje solówek; g) praca nad indywidualnym i zespołowym przygotowaniem i wykonaniem utworu.

Klasy wokalne

Zajęcia indywidualne i w grupach prowadzone są przez wykładowców z udziałem akompaniamentu sekcji rytmicznych. Obejmują podstawowe formy jazzu, jak: blues, *Rhythm Changes*, standardy, balladę jazzową; charakterystykę kompozycji jazzowych; podstawy harmoniki i improwizację *scat*; różnorodność stylistyki jazzowej; emisję głosu; rytmikę jazzową – frazowanie, swing; pracę z tłumaczem języka angielskiego.

Klasa zespołów instrumentalnych

Zajęcia prowadzone przez wykładowców z nowo powstałymi zespołami obejmują: podstawy kompozycji i aranżacji; pracę nad zespołowym przygotowaniem utworów przewidzianych do publicznego wykonania na koncercie finałowym warsztatów.

Klasa big-bandu jazzowego

Zajęcia są prowadzone przez doświadczonego amerykańskiego puzonistę i band leadera Dantego Lucianiego z Miami University; w programie można usłyszeć partytury najwybitniejszych aranżerów amerykańskich.

W godzinach wieczornych, na dużej scenie odbywają się publiczne koncerty profesjonalnych zespołów w różnorodnym stylistycznie repertuarze, prezentujące główne nurty współczesnego jazzu, które omawiane są następnego dnia na zajęciach.

Późnym wieczorem odbywają się spotkania muzyczne, tzw. jam sessions, polegające na wspólnym występie na estradzie kadry i uczestników. Tego typu oryginalna forma występów jest możliwa dzięki powszechnej

znajomości w środowisku jazzowym standardów jazzowych. Można zaryzykować twierdzenie, iż za profesjonalnego jazzmana uważa się takiego artystę, który zna co najmniej 100 standardów, czyli kompozycji jazzowych, melodii, piosenek z popularnych musicali, które weszły do światowego repertuaru. Wykonywane przez wiele lat przez wirtuozów jazzu w różnorodnej interpretacji, ze zmienioną niekiedy harmonią i rytmiką, stały się żelaznym repertuarem jazzmanów na całym świecie. Daje to możliwość spotkania się na estradzie nieznanym sobie wcześniej muzyków i zainicjowanie jednego z tematów, który wszyscy znają i bez próby są w stanie wspólnie wykonać. Tego typu koncerty są bardzo atrakcyjne dla słuchaczy, gdyż przynoszą czasem niespodziewane efekty dzięki zaskakującej interpretacji. Wspólne muzykowanie uczniów i nauczycieli nie tylko doskonale uzupełnia całodzienny program nauczania w klasach, lecz także częstokroć staje się na długo zapadającym w pamięć wydarzeniem artystycznym.

Do dyspozycji uczestników warsztatów jest biblioteka muzyczna wyposażona w ponad 10 000 woluminów, nut i materiałów szkoleniowych oraz materiałów dydaktycznych z kolekcji Jameya Aebersolda. Jest to obecnie największy zbiór tego rodzaju w Polsce i służy uczestnikom warsztatów także po ich zakończeniu.

Nabór i zasady uczestnictwa

Warsztaty Jazzowe w Puławach podczas swej 40-letniej historii wyrobiły sobie doskonałą opinię, stały się powszechnie znane i rozpoznawalne. Informacje o naborze kandydatów ukazują się w branżowym „Jazz Forum” oraz na stronach internetowych Fundacji Jazz Jamboree, Puławskiego Ośrodka Kultury „Dom Chemika” i Facebooku. Informowane są także szkoły muzyczne i ośrodki kultury, stąd na warsztatach pojawiają się nie tylko uczniowie, lecz także nauczyciele muzyki, bacznie obserwujący zajęcia i gromadzący materiały dydaktyczne.

Zgłoszenie uczestników następuje za pośrednictwem ankiety internetowej zamieszczonej na stronie „Domu Chemika”, w której należy podać swoje dane i kierunek edukacji. Pomaga to przy finalnej kwalifikacji, gdy liczba zgłoszeń przekracza możliwości lokalowe.

Koncerty finałowe, które są podsumowaniem zajęć, rejestrowane są na DVD i pozostają do dyspozycji dziennikarzy, władz miasta i zaproszonych gości. Uczestnicy warsztatów mogą je otrzymać bezpłatnie w siedzibie Fundacji Jazz Jamboree w Warszawie. Ostatniego dnia otrzymują także z rąk wykładowców ozdobny certyfikat, potwierdzający udział w szkoleniu.

Fachowa, analityczna recenzja ukazuje się każdorazowo w branżowym miesięczniku „Jazz Forum”, a szczegółowa informacja na stronie POK „Dom

Chemika”. Na stronie Fundacji Jazz Jamboree publikowane jest podsumowanie warsztatów, składy instrumentalne zespołów, które uformowały się podczas zajęć, pogramy obu koncertów finałowych, informacja o wystawie oraz serwis fotograficzny.

W dniu rozpoczęcia warsztatów odbywa się zebranie uczestników i kadry, na którym omawiane są: program, sposób prowadzenia zajęć oraz wyjątkowy charakter warsztatów, stwarzający warunki pracy z wybitnymi artystami. Kierownictwo stara się uświadomić młodym adeptom, że posiadanie uzdolnień muzycznych jest wielkim darem, którego nie wolno zaprzepaścić, a warsztaty mogą być ważnym momentem ich życia. Tego dnia uczestnicy otrzymują bezpłatnie podręcznik Janusza Szprota *Materiały do ćwiczeń improwizacji jazzowej* (z płytą CD). Autor, uznany pianista, muzykolog i pedagog, przedstawia w nim praktyczny kurs improwizacji w oparciu o swoje wieloletnie doświadczenie wykładowcy i kierownika dydaktycznego warsztatów, założyciela i szefa Wydziału Jazzu na Bilkent University w Ankarze.

Młodzież zakwaterowana jest w nowoczesnej Bursie Regionalnego Centrum Kształcenia Ustawicznego w 3-osobowych pokojach, zapewnione jest też całodzienne wyżywienie. W czasie pobytu na warsztatach młodzież jest ubezpieczona i objęta opieką instruktorów.

W związku z tym, że wieczorne koncerty i jam sessions trwają do późnych godzin nocnych, do dyspozycji uczestników jest minibus, który co pół godziny, aż do momentu zakończenia imprezy, odwozi uczestników do bursy.

Fundacja Jazz Jamboree przyznaje corocznie nagrody dla laureatów krajowych konkursów jazzowych oraz stypendia. W poprzednich latach otrzymała je m.in. młodzież z zalanej podczas powodzi miejscowości Wilki oraz osoby, które zwróciły się o zwolnienie z opłat. Wszystkie sale muzyczne i koncertowe są przystosowane dla niepełnosprawnych, zainstalowana jest specjalna winda do przewozu wózków.

Podczas warsztatów jazzowych uczestników obowiązują:

1. Regulamin Bursy Szkół Zawodowych, określający warunki zakwaterowania,
2. Regulamin Warsztatów Jazzowych zawierający zasady zachowania się podczas całego okresu trwania warsztatów oraz zalecenia szczególnej ostrożności w posługiwaniu się sprzętem muzycznym i wyposażeniem klas wykładowych.

Współpraca ze społecznością lokalną

Warsztaty skierowane są głównie do młodzieży z mniejszych ośrodków, w których nie ma możliwości kontynuowania nauki w zakresie jazzu i muzyki popularnej. Na terenie Puław i województwa lubelskiego obserwujemy wzrastające zainteresowanie młodzieży, która uczestniczy w zajęciach oraz konsultuje się indywidualnie z wykładowcami.

Oficjalnym otwarciem warsztatów jest wernisaż wystawy plastycznej/fotograficznej związanej z jazzem, z udziałem autora i władz miasta.

Dla miejscowej społeczności otwarte są wszystkie publiczne koncerty profesjonalnych zespołów, wieczorne spotkania jam sessions w klubie „Smok” oraz Koncerty Finałowe wokalistów i zespołów instrumentalnych, podsumowujące cykl szkoleniowy.

Plakaty informujące o zajęciach warsztatowych oraz reklamujące koncerty eksponowane są na terenie Puław i województwa lubelskiego.

Realizacja warsztatów odbywa się we współpracy z Urzędem Miasta Puławy, Urzędem Marszałkowskim Województwa Lubelskiego, organizacjami pozarządowymi i Puławskim Ośrodkiem Kultury „Dom Chemika”, który jest wzorcową instytucją kultury na skalę krajową. Kadra merytoryczna oraz młodzież działająca w innych sekcjach starają się pomagać, obserwując z zainteresowaniem młodych muzyków ćwiczących do późnych godzin nocnych.

Priorytety w kształceniu jazzowym

Kształtując program dydaktyczny warsztatów jazzowych, oparto się na sprawdzonych wzorcach amerykańskich. W opinii kierownika artystycznego warsztatów, Janusza Szprota, w kształceniu jazzowym powinny być przestrzegane następujące priorytety:

1. Profesjonalizm – zachowujący równowagę między specjalizacją a wszechstronnością, choć stwarza to wrażenie pozornej sprzeczności. Dotyczy praktyki pedagogicznej, określa profil nauczycieli jazzu, ich kompetencje i skuteczność w pracy. Muszą to być muzycy, którzy zachwycają i inspirują nie tylko swoim artystyzmem, lecz także wykazują również zdolności pedagogiczne. Jest wielu polskich muzyków, którzy sprawdzają się zarówno jako artyści, jak i nauczyciele.

2. Standardy International Association for Jazz Education (IAJE) – Międzynarodowego Stowarzyszenia Szkolnictwa Jazzowego – największej organizacji tego typu na świecie. Często przywoływany jest także przykład wybitnego dziennikarza amerykańskiego, prowadzącego od 1955 roku audycję „Voice of America – Jazz Hour” Willisa Conovera jako „ojca polskiego

jazzu”. Polska edukacja jazzowa ma kilku patronów: Big Trio ABC (Jamey Aebersold, David Baker i Jerry Coker), Deana Warricka Cartera, kadre z Berklee College of Music, Williama Thomasa oraz dwóch prezesów IAJE: Dicka Dunscomba i Bunky’ego Greena, którzy odwiedzili Polskę w 1984 roku. To właśnie wtedy skryształizowała się formuła programowa warsztatów. Wprawdzie punktem odniesienia pozostają pierwowzory sprawdzone w szkolnictwie amerykańskim, to jednak nadal istnieje konieczność tworzenia własnych standardów w dydaktyce, metodyce nauczania, programach warsztatów oraz na wydziałach jazzu w szkolnictwie artystycznym. Stąd też kolejny priorytet:

3. *Oryginalność i samoistość.* Tylko nielicznym genialnym artystom udaje się tworzyć dzieła ponadczasowe. Profesjonalista musi zwracać uwagę na kontekst, w którym przychodzi mu działać. Dla nauczycieli jazzu, czy to na warsztatach, czy na wydziałach jazzu w akademiach i szkołach muzycznych, palącą staje się potrzeba wypracowania alternatywnych, oryginalnych programów i metod nauczania uwzględniających zarówno międzynarodowe standardy, jak i lokalną specyfikę. Puławskie Warsztaty Jazzowe wyróżniają się czasem trwania – 10 dni. To dłużej niż podobne imprezy w USA i w Europie. Trzeba mieć jednak dostatecznie dużo czasu, aby pewne podstawowe reguły improwizacji jazzowej przekazać w taki sposób, żeby nie stały się sztywną kotwicą, lecz elastyczną trampoliną, od której muzycy mogliby się odbijać, „odlatywać”, odczuć smak wolności.

Aby tego dokonać, odwołujemy się do trzech żelaznych zasad:

1. *learning by doing (practicing, playing, jamming)* – uczymy się poprzez działanie, tj. ćwiczenie, granie w zespołach, uczestniczenie w jam sessions itd.,
2. *teaching by playing (displaying who you are and what you know)* – nauczamy poprzez praktyczną demonstrację, a więc wszelkie „instrukcje” powinny być „zagrane” i głównie w ten sposób uczniowie mogą dogłębnie poznać wiedzę i indywidualność nauczyciela,
3. *play much, talk little* – graj dużo, mów mało.

Oznacza to nacisk na praktykę wykonawczą i pragmatyczne podejście do teorii jazzu: więcej konkretności niż ideologii, więcej jazzu niż „jazzologii”, teorię poznawaj po to, aby się od niej uwolnić.

5 | ***Ruch animacji jazzowej. Mała Akademia Jazzu***

Dorota Frątczak

Edukacja muzyczna w programach szkolnych od wielu lat ma ograniczony wymiar. W ramach nauczania zintegrowanego na jej realizację przeznaczona jest 95 godzin. W klasach IV–VI szkoły podstawowej także 95, co w praktyce przekłada się na jedną lekcję w tygodniu w ciągu całego cyklu, natomiast w gimnazjum 30 godzin, co daje godzinę tygodniowo przez jeden rok. W szkołach zawodowych i liceach ogólnokształcących zajęcia muzyczne w ogóle nie są realizowane (z wyłączeniem zajęć pozalekcyjnych). Toteż propozycja zajęć muzycznych pod nazwą Mała Akademia Jazzu (MAJ) ma szansę znacząco podnieść poziom umuzykalnienia i wzbogacić kulturę muzyczną młodych ludzi. Pod tą samą nazwą w różnych regionach Polski funkcjonują różne formy zajęć muzycznych – audycje mniej lub bardziej komercyjne, w różnym zakresie pogłębiające wiedzę o muzyce, w szczególności o jazzie. Najbardziej regularne audycje, o ustalonym, spójnym programie, prowadzi od 1986 roku Jazz Club „Pod Filarami” w Gorzowie Wielkopolskim.

Gorzowska Mała Akademia Jazzu liderem ruchu animacji muzycznej w Polsce

Mimo że MAJ nie narodziła się w Gorzowie Wielkopolskim, to jednak właśnie w tym mieście z wielką konsekwencją jest ona rozwijana i wzbogacana. Stąd rozprzestrzenia się na inne ośrodki w kraju, inspirując zarówno uczniów, nauczycieli, jak i muzyków.

Historia powstania

MAJ jako formę edukacji muzycznej dla uczniów szkół podstawowych zainicjował we wrześniu 1985 roku w Gdańsku, przy wsparciu Północnego Oddziału Polskiego Stowarzyszenia Jazzowego, Zdzisław Dencikowski, który wcześniej zajmował się już edukacją teatralną najmłodszych i bazując na tych doświadczeniach, poszerzył kształcenie kulturalne o muzykę. Stanisław Danielewicz w „Jazzowisku Trójmiasta” pisał:

[...] została ona rozpoczęta z rozmachem, już w pierwszym tygodniu Akademia trafiła do 40 miast i gmin województwa (ówczesnego) gdańskiego. Spotkania odbywały się w szkołach podstawowych, klubach wiejskich, klubach RSW, domach kultury. Pierwsze spotkanie poprowadził Jan Ptaszyn Wróblewski z udziałem zespołu. Wyjaśniano elementy jazzu na przykładach, prezentowano możliwości instrumentów, sposób ich użycia w jazzie. Ptaszyn grał na tenorze, Jarosław Śmietana na gitarze, Antoni Dębski na basie, Jacek Pelc na perkusji. Przyjęcie było gorące, dzieci reagowały spontanicznie. Dobry początek. [...] W roku 1985 zrealizowano w sumie 246 koncertów!

Siedem miesięcy później Jazz Club „Pod Filarami” przeniósł MAJ do Gorzowa Wielkopolskiego. Pierwsze audycje pt. „Magia gitary elektrycznej” w dniach 20–23 kwietnia 1986 roku poprowadził Janusz Popławski. Od 1987 roku kierownictwo artystyczne MAJ objął Janusz Szprot.

Jesienią 1987 roku MAJ powędrowała do Kostrzyna nad Odrą. Tam zajęcia odbywały się w ciągu jednego dnia – dla uczniów w kinie „Oka” i w Miejskim Międzyzakładowym Domu Kultury oraz dla żołnierzy z jednostki wojskowej w Klubie Garnizonowym.

6 czerwca 1988 r. odbył się wielki finał MAJ z udziałem Vistula River Brass Band. Pierwsi absolwenci akademii ukończyli dwuletni cykl zajęć i otrzymali „Dyplomy Jazzfana”.

Jeszcze przed końcem roku szkolnego, 23 maja 1988 r., odbyło się zebranie przedstawicieli szkół i Urzędu Miejskiego, podsumowujące drugi rok funkcjonowania MAJ w Gorzowie Wielkopolskim. W protokole odnotowano: „Wszyscy zebrani wyrazili celowość i zasadność kontynuowania edukacji muzycznej w ramach MAJ w roku szkolnym 1988/1989 oraz w następnych latach”.

Jak poinformowało „Jazz Forum”, w latach osiemdziesiątych ta nietypowa uczelnia docierała do około 17 tys. uczniów w 170 grupach, a funkcjonowała w wielu miastach, głównie na Pomorzu, od Gorzowa Wielkopolskiego, poprzez Bydgoszcz, aż do Łomży i Elbląga, zyskując wszędzie ogromną sympatię dzieci i uznanie pedagogów. Jej twórca uhonorowany został nawet Orderem Uśmiechu. Wyróżnienie zostało mu wręczone podczas wielkiego finału MAJ na zakończenie roku szkolnego 1989/1990 w Gorzowie Wielkopolskim. Finał, który swym występem uświetnili „profesorowie” MAJ – zespół Andrzeja Zauchy i Beale Street Band – odbył się w czterech turach, gromadząc 2300 uczniów. W pierwszych latach patronem medialnym MAJ był „Teleexpress”. Niestety, obawy S. Danielewicz, którymi dzielił się w maju 1990 roku na łamach „Dziennika Bałtyckiego”, że istnienie MAJ jest zagrożone, potwierdziły się na Wybrzeżu, w Gorzowie Wielkopolskim na szczęście nie.

W 1992 roku MAJ w Gorzowie Wielkopolskim była obecna w szkołach podstawowych nr 1, 2, 5, 7, 8, 9, 11, 13, 16, 17, 19, Społecznej Szkole Podstawowej Stowarzyszenia Edukacyjnego, Szkole Muzycznej I stopnia oraz w Społecznym Liceum Ogólnokształcącym. Koncert finałowy na zakończenie kolejnego cyklu edukacji zagrał zespół Little Egoist. I tym razem absolwenci otrzymali „Dyplomy Jazzfana”. Z dumą przyjmowali i przechowywali te dyplomy, pokazując je po latach swoim dzieciom, gdy te zaczynały edukację w MAJ.

Niestety, w warunkach gospodarki rynkowej w latach 90. XX wieku, w większości ośrodków działalność MAJ upadła. Wybronił się Gorzów, gdzie zajęcia są prowadzone nieprzerwanie od kwietnia 1986 roku, głównie dzięki uporowi szefa Jazz Clubu „Pod Filarami”, Bogusława Dziekańskiego, któremu zależało na pozyskiwaniu słuchaczy koncertów jazzowych poprzez edukowanie najmłodszych.

Aby zapewnić absolwentom MAJ dalszy kontakt z jazzem i rozwój zainteresowań muzycznych, klub organizował bezpłatne cykle koncertów. Od 1992 do 2002 roku był to cykl „Jazz dla Was”. Uczestnikami koncertów w 80 procentach byli absolwenci MAJ, którzy już uczyli się w szkołach średnich. Profesjonalni muzycy dopuszczali do wspólnej gry na scenie młodych adeptów tej sztuki – Adam Bałdych miał 14 lat, gdy zagrał z Luluk Purwanto i Billym Cobhamem. Wstęp bezpłatny był możliwy tylko dzięki wsparciu sponsorów. Od 2001 roku odbywają się – również bezpłatne – koncerty Gorzowskiej Młodej Sceny Jazzowej, czyli młodych muzyków, którzy wyrosli z MAJ i kontynuowali swoją edukację w szkołach średnich i akademiach muzycznych. Klub był dla nich miejscem pozwalającym na debiut sceniczny. Od 2002 roku jest organizowany cykl „Mała Akademia Jazzu w Koncercie”.

Kadra

Od początku kadre nieformalnej akademii stanowili artyści – muzycy jazzowi, polscy i zagraniczni, niemal wszyscy legitymujący się dyplomami ukończenia akademii muzycznych. Niektórzy muzycy prowadzili jedną lub kilka audycji, inni na stałe zasilili kadre MAJ. Takimi jednostkowymi, ale nader ważnymi zdarzeniami, były:

– 14 maja 1986 roku audycje, które prowadzili Jan Ptaszyn Wróblewski i Jarosław Śmietana;

– 4 stycznia 1988 roku MAJ prowadził Andrzej Szmidt, profesor katowickiej AM, który przedstawiał uczniom historię jazzu;

– 17 lutego 1988 roku MAJ na temat tańca jazzowego prowadziła Bogusława Czosnowska, reżyser operowy, wspomagana parą znakomitych tancerzy;

- 8 marca 1988 – Krzysztof Sadowski;
- listopad 1993 – MAJ prowadzili: pianista Włodek Pawlik i Szwajcar Hans Hartmann, pierwszy muzyk zagraniczny, ze swoim nietypowym instrumentem – chapman stickiem;
- 1995 rok – MAJ prowadzili razem amerykański kłarnecista Brad Terry i polski pianista Joachim Mencil;
- 2 grudnia 2008 roku dwie audycje dla słuchaczy MAJ poprowadził Freddy Cole, amerykański pianista i wokalista.

Wykładowcami MAJ z najdłuższym stażem są: Leszek Dranicki (gitara, wokal), Piotr Lemański (gitara), Marek Kazana (saksofon, flet). Ci trzej muzycy prowadzą zajęcia praktycznie od początku.

Od 1985 do 2012 roku w MAJ wykladało grono ponad 90 muzyków i teoretyków jazzu, poza wymienionymi m.in. Urszula Dudziak (śpiew), Artur Dutkiewicz (fortepian), Zbigniew Jakubek (instrumenty klawiszowe), Bernard Maseli (kat midi controler), Roman Puchowski (gitara, śpiew), Janusz Szprot (fortepian), Krzysztof Sadowski (organy, instrumenty klawiszowe), Tomasz Szukalski (saksofony), Krzysztof Ścierański (gitara basowa), Jose Torres (instrumenty perkusyjne, perkusja), Andrzej Zaucha (śpiew) oraz zespoły jazzu tradycyjnego: Beale Street Band, Stompin' Jazz Fellows, Vistula River Brass Band.

W cyklu akademickim 2010/2011 i 2011/2012 wykładowcami MAJ byli (w kolejności alfabetycznej): Adam Bałdych (skrzypce), Leszek Dranicki (gitara, śpiew), Marek Kazana (saksofony, flety), Piotr Lemański (gitara), Zbigniew Lewandowski (perkusja), Krzysztof Puma Piasecki (gitara, gitara elektryczna), Dominik Rosłon (kat midi controler), Grzegorz Turczyński (puzon), Adam Wendt (saksofony).

Absolwenci

Do końca roku szkolnego 2011/2012 absolwentami MAJ, organizowanej przez Jazz Club „Pod Filarami” w Gorzowie Wielkopolskim, zostało 32 tysiące słuchaczy, tyle „Dyplomów Jazzfana” wręczono w ciągu 26 lat. W następnym dwuletnim cyklu zajęć, obejmującym lata 2012/2013 oraz 2013/2014, uczestniczy kolejne pokolenie ponad dwóch tysięcy młodych ludzi. Liczba słuchaczy w różnych latach zmieniała się, na co wpływ miała zarówno demografia, jak i zaangażowanie nauczycieli oraz zainteresowanie dyrekcji poszczególnych placówek tą formą edukacji muzycznej. Szczegóły zawiera tabela 1.

Jak widać z tabeli 1, część szkół rezygnowała z tej formy edukacji, część dołączała. MAJ nie łączy ze szkołami żadne formalne umowy, wszystko opiera się na umowach ustnych i dobrej woli. W początkowym okresie

Tabela 1. Zasięg liczebny i terytorialny gorzowskiej MAJ

Rok szkolny	Liczba słuchaczy	Liczba placówek	Liczba audycji	Miejscowości
1986/1987	2000	11	180	Gorzów
1987/1988	2200	16	225+4 kon. fin.	Gorzów, Kostrzyn
1988/1989	2300	18	261	Gorzów, Kostrzyn, Słubice
1989/1990	2300	18	261+4 kon. fin.	Gorzów, Kostrzyn, Słubice
1990/1991	2300	18	261	Gorzów, Kostrzyn, Słubice
1991/1992	2400	20	261	Gorzów, Kostrzyn, Słubice
1992/1993	2300	18	261+5 kon. fin.	Gorzów, Kostrzyn, Słubice
1993/1994	2300	18	260+4 kon. fin.	Gorzów, Kostrzyn, Słubice
1994/1995	2500	17	260+4 kon. fin.	Gorzów, Kostrzyn, Słubice, Nowiny Wielkie
1995/1996	2300	21	260+4 kon. fin.	Gorzów, Kostrzyn, Słubice, Nowiny Wielkie
1996/1997	2300	19	260+4 kon. fin.	Gorzów, Kostrzyn, Słubice, Nowiny Wielkie
1997/1998	2300	20	243	Gorzów, Kostrzyn, Słubice, Nowiny Wielkie, Różanki, Kołczyn, Kamień Mały
1998/1999	2300	20	243	Gorzów, Kostrzyn, Słubice, Nowiny Wielkie, Różanki, Kołczyn, Kamień Mały
1999/2000	2300	18	243	Gorzów, Słubice, Nowiny Wielkie, Różanki, Kłodawa, Kamień Mały
2000/2001	2100	19	256	Gorzów, Słubice, Nowiny Wielkie, Kołczyn, Różanki, Kłodawa, Kamień Mały
2001/2002	2100	19	256	Gorzów, Słubice, Różanki, Deszczno, Witnica, Kołczyn, Kamień Mały
2002/2003	2300	20	266	Gorzów, Kostrzyn, Słubice, Różanki, Deszczno, Witnica, Kołczyn, Kamień Mały
2003/2004	2300	20	266	Gorzów, Kostrzyn, Różanki, Deszczno, Witnica, Kołczyn, Kamień Mały
2004/2005	2300	20	266	Gorzów, Kostrzyn, Różanki, Deszczno, Witnica, Kołczyn, Kamień Mały
2005/2006	2500	23	252	Gorzów, Kostrzyn, Różanki, Deszczno, Witnica, Kołczyn

2006/2007	2300	22	252	Gorzów, Kostrzyn, Różanki, Deszczno, Witnica, Kołczyn
2007/2008	2400	23	266	Gorzów, Kostrzyn, Różanki, Deszczno, Witnica, Kołczyn
2008/2009	2200	22	242	Gorzów, Kostrzyn, Różanki, Deszczno, Witnica, Kołczyn
2009/2010	2200	22	242	Gorzów, Kostrzyn, Różanki, Deszczno, Witnica, Kołczyn
2010/2011	2200	22	242	Gorzów, Kostrzyn, Różanki, Deszczno, Witnica, Kołczyn
2011/2012	2200	22	242	Gorzów, Kostrzyn, Różanki, Deszczno, Witnica, Kołczyn
2012/2013	2250	24	252	Gorzów, Kostrzyn, Janczewo, Różanki, Deszczno, Witnica, Kołczyn, Strzelce Krajeńskie

Źródło: opracowanie własne.

największą rezerwę wobec MAJ wykazywali nauczyciele. Padał argument, że przez akademię uczniowie tracą lekcje, a tak naprawdę chodziło o kłopot z wychodzeniem z klasami ze szkoły do klubu. Z czasem jednak nauczyciele polubili te audycje. W Gorzowie Wielkopolskim tylko w jednej placówce zrezygnowano z audycji, w drugiej MAJ zanikła z powodu likwidacji szkoły.

Są również takie szkoły, gdzie zainteresowanie MAJ jest bardzo duże. Dlatego po reformie oświaty w 1999 roku do klas V–VI szkół podstawowych dołączyli również uczniowie gimnazjów, utworzonych na bazie dawnych szkół podstawowych. Odbyło się to na takiej zasadzie, że dyrekcje, znając MAJ, prosiły Jazz Club „Pod Filarami” o kontynuowanie tej formy edukacji muzycznej swoich uczniów.

Zasady rekrutacji

Studentami tej szczególnej uczelni początkowo byli uczniowie piątych i szóstych klas szkół podstawowych. W Gorzowie Wielkopolskim w pewnym okresie były również odrębne audycje dla licealistów, lecz z braku pieniędzy zostały, niestety, zawieszane. W niektórych latach akademia obejmowała przedszkolaki ze wsi Nowiny Wielkie, a nawet studentów Uniwersytetu Europejskiego Viadrina we Frankfurcie, którzy przychodzili na audycje MAJ do Domu Kultury w Słubicach. Studenci Viadriny zaniechali udziału w audycjach, natomiast na zajęciach MAJ zaczęli się pojawiać studenci Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Gorzowie Wielkopolskim z kierunku pedagogicznego. Godnym podkreślenia jest fakt, że MAJ jest obecna również w szkole specjalnej, w której uczą się dzieci z upośledze-

niami w stopniu lekkim, umiarkowanym i znacznym. Obecnie w zajęciach uczestniczy około 2250 dzieci i młodzieży.

Niezwykle istotnym uzupełnieniem oferty edukacyjnej MAJ była możliwość zagrania przez młodego muzyka z koncertującymi w klubie artystami. Również konsultacje, jakich muzycy prowadzący MAJ udzielali młodzieży, miały wielki wpływ na rozwój ich umiejętności instrumentalnych i podejścia do muzyki.

Programy nauczania

Za czasów Zdzisława Dencikowskiego, a więc do 1989 roku, każda lekcja poświęcona była odrębnemu instrumentowi. Wtedy dzieci zachwycały się samym banjo czy saksofonem, ale później, w dobie wszechobecnej elektroniki, zaczęły oczekiwać czegoś więcej i dlatego Bogusław Dziekański, kontynuując ideę MAJ, stworzył zupełnie nowy program.

Składa się on z dwóch etapów – pierwszy rok poświęcony jest muzyce akustycznej, drugi elektronicznej. Obejmuje historię jazzu, poznawanie różnych jego stylów, instrumentów, a nawet tajników improwizacji. Wszystkie instrumenty nadal pojawiają się podczas poszczególnych audycji. Program opracowany przez Bogusława Dziekańskiego w pierwszym roku obejmuje następujące tematy: rytm, improwizację, blues, instrumenty akustyczne, aranżację, wokalistykę od pieśni pracy do współczesności, improwizację w jazzie, instrumenty jazzu tradycyjnego. W drugim roku edukacji słuchacze zapoznają się z następującymi tematami: współczesna gitara elektryczna, gitara basowa, jazz i world music, nowe trendy w wokalistyce, skrzypce i współczesna wiolinistyka, improwizacja z wykorzystaniem syntezatorów, współczesne instrumentarium elektroniczne, wykorzystanie komputera w muzyce.

Program nadal nie jest sztywny. W przyjętych ogólnych ramach realizowane są szczegółowe tematy, które zależą od muzyka prowadzącego zajęcia. Program szczegółowy pierwszego roku edukacji 1996/1997 wyglądał następująco: wrzesień – rytm (Marek Kazana), październik – improwizacja (Artur Dutkiewicz), listopad – blues (Adam Wendt, Roman Puchowski), grudzień – gitara akustyczna (Piotr Lemański), styczeń – aranżacja na bazie kolęd (Tadeusz Gołachowski, Janusz Konefał), luty – wokal, czyli od pieśni pracy do współczesności (Leszek Dranicki), marzec – improwizacja (Brad Terry i Joachim Mencil), kwiecień – instrumenty jazzu tradycyjnego: banjo, puzon, trąbka (trio jazzu tradycyjnego z Stompin' Jazz Fellows), maj – ciąg dalszy tematu z kwietnia, czerwiec – koncert finałowy z udziałem grupy jazzu tradycyjnego i muzyków grających na instrumentach akustycznych.

W drugim roku edukacji (rok szkolny 1997/1998) tym samym słuchaczom MAJ zaproponowała następujące tematy: wrzesień – współczesna gitara elektryczna (Krzysztof Puma Piasecki, Krzysztof Barcik), październik – gitara basowa (Krzysztof Puma Piasecki i Jan Cichy), listopad – rytmy świata i perkusja (Zbigniew Lewandowski), grudzień – saksofon (Adam Wendt, Roman Puchowski), styczeń – jazz i folklor (Krzysztof Barcik i Michał Kulenty), luty – współczesna wokalistyka (Leszek Dranicki), marzec – skrzypce i współczesna wiolinistyka (Maciej Strzelczyk), kwiecień – improwizacja (Brad Terry i Joachim Mencil), maj – współczesne instrumentarium elektroniczne (Bernard Maseli i Zbigniew Jakubek).

Program w roku szkolnym 2004/2005 wyglądał następująco: październik – style jazzowe, zabawy rytmiczne (Marek Kazana), listopad – brak dokumentacji, grudzień – gitara akustyczna, wstęp do improwizacji, kolędy na jazzowo (Piotr Lemański), styczeń – blues (Leszek Dranicki), luty – improwizacja w muzyce (Joachim Mencil), marzec – akademie się nie odbyła, kwiecień – saksofony (Adam Wendt), maj – sekcja rytmiczna w zespole (Zbigniew Lewandowski), czerwiec – koncerty finałowe.

Drugi rok cyklu, czyli rok szkolny 2005/2006, miał następujący program: październik – współczesne style muzyczne: jazz, rock, rap, acid jazz, hip-hop, world music (Marek Kazana), listopad – współczesna wokalistyka jazzowa (Leszek Dranicki), grudzień – współczesna gitara elektryczna (Krzysztof Puma Piasecki), styczeń – współczesna gitara basowa (Wojciech Pilichowski), luty – współczesne instrumenty klawiszowe (Zbigniew Jakubek), marzec – współczesne instrumentarium elektroniczne (Bernard Maseli), kwiecień – wykorzystanie współczesnych technik realizacji dźwięku w muzyce – komputery, samplery (Adam Wendt), maj – gitara elektryczna (Krzysztof Puma Piasecki), czerwiec – koncerty finałowe.

Dzięki wprowadzeniu elektroniki oraz temu, że muzycy przywożą ze sobą na koncerty lekcyjne najwyższej klasy instrumenty elektroniczne, audycje są dla uczniów bardziej interesujące; nawiązują po prostu do tego, co interesuje młodych ludzi zarówno w muzyce, jak i życiu codziennym. Wszystkie lekcje jazzu są jednak przez słuchaczy bardzo lubiane, również te tradycyjne, akustyczne, chociaż zajęcia są obowiązkowe, bo odbywają się w ramach lekcji szkolnych. Mimo że na zajęciach nie stawia się jedynek, to dyscyplinę udaje się utrzymać i z dobrymi efektami przekazać zaplanowaną wiedzę. Uczniowie słuchają muzyki i żywiołowo na nią reagują.

Muzycy bardzo poważnie traktują to najmłodsze audytorium. Wiedzą, że tracą kontakt z tą publicznością, gdy ich zajęcia będą mało interesujące, nie skupią uwagi uczniów na tym, co mają do przekazania. Wychodzą

z założenia, że muszą zajęcia poprowadzić tak, aby różniły się one od tego, co uczniowie mają na co dzień w szkole.

Dla wielu z tych nastolatków audycje MAJ są pierwszym zetknięciem z żywą muzyką, pierwszym kontaktem z prawdziwymi artystami, pierwszym uczestnictwem w czymś zbliżonym do koncertu. Jakie efekty daje ta edukacja, najlepiej wiedzą sami muzycy – kiedy po dwóch latach wykładów dochodzi do wręczania dyplomów i koncertu finałowego w teatrze, mają przed sobą już wyrobioną publiczność.

Żaden z wykładowców MAJ nie zakłada, że wszyscy słuchacze pokochają jazz. Zabiegają jednak o to, by pokazać młodym ludziom różnice między kiczem a artyzmem. Pokazują różnice między wykonawcami muzyki rockowej, popowej, RAP i uświadamiają, że w każdym z tych gatunków można wykonywać muzykę profesjonalnie albo byle jak. Często posługują się muzycznymi przykładami z najnowszych list przebojów i wtedy uczniowie nie mogą wyjść ze zdumienia, że muzyk jazzowy bez najmniejszych kłopotów potrafi zagrać utwór jakiegoś ich idola, że potrafi z nim zrobić jeszcze coś zaskakującego i ciekawego, gdy dołoży własną improwizację na temat zaczerpnięty z przeboju. Dlatego MAJ to nie tylko edukacja jazzowa, nie tylko edukacja muzyczna, ale znacznie szersza edukacja estetyczna. Poprzez jazz uwrażliwia się młodzież na kulturę wysoką, rozbudza potrzebę obcowania z bardziej wyrafinowanymi dziełami kultury.

Baza organizacyjna

Idea, do której zawsze dążyli organizatorzy MAJ, było osadzenie jej w miejscach innych niż szkoła, najlepiej w klubach, domach kultury, kinach itp. Niestety, nie zawsze było to możliwe. W pierwszych latach funkcjonowania MAJ w Gorzowie Wielkopolskim audycje odbywały się „Pod Filarami”, w osiedlowym klubie „Profil”, Domu Kultury „Kolejarz” i choć standard tych sal daleki był od ideału, to jednak nie była to szkoła, ale placówka kultury. „Profil” przejęty w latach dziewięćdziesiątych przez prywatnego przedsiębiorcę przestał być miejscem audycji MAJ. Na krótki czas akademia przeniosła się do sali Biura Wystaw Artystycznych, a po reformie oświaty w 1999 roku wróciła do szkoły, do sali językowej. Na początku XXI wieku przestał istnieć Dom Kultury „Kolejarz”, więc siłą rzeczy audycje zostały przeniesione do szkół lub w ogóle zawieszono, jak w przypadku SP nr 16. To, co kiedyś było ostatecznością, stało się w ostatnich latach normą – audycje MAJ odbywają się w szkolnych aulach, salach gimnastycznych, świetlicach, salach rekreacyjnych, większych klasach, a nawet na korytarzu, jak w przypadku szkoły w Deszcznie.

Nadal miejscem części audycji dla szkół położonych w pobliżu jest osiedlowy klub „U Szefa” i Jazz Club „Pod Filarami” w Gorzowie Wielkopolskim. Najtrudniejsze warunki koncertowe są w Witnicy, gdzie audycje odbywają się w dużej sali gimnastycznej, jednak z uwagi na wielkie zainteresowanie dyrekcji szkoły, nauczycieli i uczniów, audycje są w niej prowadzone.

W pierwszych latach muzyk miał do dyspozycji tylko swój instrument i taśmę magnetofonową z podkładami do demonstracji. Przywoził własny radiomagnetofon, pozwalający na odtworzenie muzyki. Wzmacniacze również przywozili muzycy lub używały ich kluby, ale na ogół były one słabej jakości.

Dzisiaj, oprócz klasycznych instrumentów, prezentowane są syntezatory, instrumenty elektroniczne, komputery, ale tylko te, które są własnością muzyków. Kiedy zajęcia prowadzi gitarzysta czy saksofonista, wtedy przemieszczanie się ze sprzętem z jednej szkoły do drugiej nie jest bardzo kłopotliwe. Najtrudniej zaś ma perkusista. Zbigniew Lewandowski za każdym razem rozkłada całe swoje bogate i złożone instrumentarium perkusyjne i po zajęciach je składa, by przemieścić się do następnej szkoły. Zdarza się, jak np. w przypadku Grzegorza Turczyńskiego, że przywozi on ze sobą poza puzonem instrumenty etniczne, które wręcza uczniom i improwizuje z nimi grę zespołową ze wskazanym rytmem.

Poza instrumentami muzyków stałym elementem wyposażenia MAJ od 2001 roku jest należący do Jazz Clubu „Pod Filarami” wzmacniacz oraz mikrofon. Przenośny wzmacniacz to Fender Passport 150 produkcji USA, który jednocześnie umożliwia muzykom podłączanie instrumentów i odtwarzanie podkładów czy ilustracji muzycznych, przygotowanych indywidualnie do konkretnych zajęć. Wszystkie te nagrania muzycy dobierają sami z własnych zasobów.

MAJ nie dysponuje żadnym własnym majątkiem materialnym. Nie posiada ani biblioteki nutowej, ani instrumentów, ani fonoteki. Korzysta ze sprzętu klubu „Pod Filarami” i własności muzyków.

Działalność koncertowa

Dzięki systematycznej, prowadzonej od lat edukacji muzycznej w ramach MAJ i koncertom będącym jej kontynuacją (cykle „Jazz dla Was” i „Mała Akademia Jazzu w Koncercie”), Gorzów doczekał się własnego środowiska jazzowego; muzyków, którzy przy różnych okazjach grywają w klubie „Pod Filarami”, biorą udział w wielu jam session, które odbywają się w klubie po koncertach znanych muzyków. Wspólne granie gorzowian z Maciejem Strzelczykiem, z Bradem Terrym, Zbigniewem Jakubkiem czy Zbigniewem Lewandowskim było dla młodych instrumentalistów nie tylko

pewnego rodzaju nobilitacją, ale i doświadczeniem istotnym dla ich rozwoju artystycznego. Niektórzy z nich związali się na trwałe z muzyką, zdobyli wykształcenie muzyczne lub jeszcze się kształcą w tym kierunku i robią karierę. Wśród najbardziej znanych absolwentów MAJ z Gorzowa Wielkopolskiego są m.in.: Adam Bałdych – skrzypek, kompozytor, producent muzyczny; Przemysław Raminiak – pianista, kompozytor; Michał Wróblewski – pianista, kompozytor, aranżer; Dawid Troczewski – pianista, kompozytor, aranżer; Grzegorz Turczyński – puzonista, wokalista.

Inni wykształceni zawodowi muzycy, wychowankowie MAJ: Tomasz Adamczak (saksofon), Krzysztof Ciesielski (kontrabas), Marek Konarski (saksofon), Marcin Kosowski (fortepian), Magdalena Kujawska (śpiew), Jacek Kwiatkowski (fortepian), Krzysztof Kwiatkowski (perkusja), Michał Kwiatkowski (fortepian, śpiew), Michał Maculewicz (saksofon), Bartosz Pernal (puzon), Tadeusz Sinkowski (trąbka), Mariusz Smoliński (fortepian), Tomasz Żyrmont (fortepian).

Jak przy każdym partnerskim kontakcie ludzi ze sobą, w MAJ impulsy przepływają w obie strony – muzycy uczą czegoś swoich uczniów, a ci inspirują muzyków. Dzięki doświadczeniom wyniesionym z zajęć w MAJ Brad Terry i Joachim Mencil wpadli na pomysł nagrania płyty w duecie (na płycie zamieścili nawet podziękowanie dla klubu za inspirację). Dzięki akademii narodził się duet Back In, czyli Bernard Maseli i Zbigniew Jakubek, duet Cicha Puma, czyli Krzysztof Puma Piasecki i Jan Cichy, oraz duet Bernard Maseli i Ireneusz Głyk.

Zagrożenia i problemy

Zagrożenia i problemy, z jakimi spotykała się gorzowska MAJ najczęściej dotyczyły finansów. Ponieważ MAJ finansowana jest z budżetu miasta, nigdy nie jest pewne, jak zostanie potraktowana.

Brak stabilnych reguł finansowych powoduje, że nigdy nie wiadomo, czy kolejna edycja zajęć będzie zrealizowana. Trudny do zaakceptowania jest również fakt, że niektóre audycje są prowadzone przez muzyków społecznie, w ramach honorarium za pozostałe audycje. W wielu przypadkach audycje odbywają się tylko dzięki głębokiemu zrozumieniu idei MAJ przez muzyków, ich zaangażowaniu i gotowości wyrównywania szans i różnic kulturowych między różnymi środowiskami. MAJ wprowadzona na stałe do programu szkolnego pozwalałaby na uwrażliwianie i estetyczne kształtowanie postaw młodzieży w bezpośrednim kontakcie z artystami.

Warto też zwrócić uwagę, że z powodu niedostatku finansowych audycji prowadzą jedynie soliści, a wskazane byłoby prezentowanie również

duetów oraz pełnej sekcji rytmicznej w trio lub – jak w pierwszych latach – zespołu jazzu tradycyjnego.

Brakuje również koncertów finałowych na zakończenie dwuletniego cyklu zajęć, co kiedyś miało miejsce. Duża forma koncertowa była zwieńczeniem tego wszystkiego, co w poszczególnych audycjach przedstawiane było cząstkowo. Stwarzało to młodzieży możliwość poznania, jak poszczególne instrumenty brzmią razem, jak muzycy porozumiewają się na scenie za pomocą dźwięków, jak improwizują, jak wygląda prawdziwy koncert.

Animacja jazzowa w innych regionach

Górny Śląsk

Po doświadczeniach z MAJ w Gorzowie Wielkopolskim Jose Torres (perkusista i perkusjonista) przeniósł tę ideę na Górny Śląsk. Od 1992 do 2000 roku prowadził ten rodzaj edukacji muzycznej. Jak podkreśla Iza Torres, koncentrowali się na gatunkach muzycznych, o których nie mówi się w programach szkolnych, więc poza jazzem był też np. blues, folk, gospel, soul. Zajęcia odbywały się w cyklu jednorocznym i kończyły się dyplomem. Uczestniczyły w nich przedszkolaki, uczniowie szkół podstawowych, liceów. Raz w miesiącu – od października do czerwca – w różnych miastach Śląska w ośrodkach kultury dzieci i młodzież spotykały się na audycjach muzycznych.

Później pałeczkę przejęła Magda Mazur i agencja Globe Records. Audycje odbywają się pod hasłem „Mała Akademia Jazzu i Muzyki Świata”. Akademia gościła w: Muzeum Miejskim w Siemianowicach Śląskich, domach kultury „Ligota” i „Giszowiec” w Katowicach, Spółdzielczym Domu Kultury „Odeon” w Czeladzi, w miejskich ośrodkach kultury w Jastrzębiu Zdroju, Zawierciu, Żorach, Wodzisławiu Śląskim, Radlinie, Pszowie, Pałacu Kultury Zagłębia w Dąbrowie Górniczej, Klubie „Sezam” w Bytomiu, Ośrodku Kultury w Będzinie, Miejskim Klubie Kiepury w Sosnowcu, Chorzowskim Centrum Kultury, Miejskim Ośrodku Kultury i Sportu w Pyskowicach, Ośrodku Kultury w Czechowicach-Dziedzicach, Teatrze Ziemi Rybnickiej w Rybniku, Kinie „Wawel” w Rydułtowach, Spółdzielczym Centrum Kultury „Best” w Bielsku-Białej, Miejsko-Gminnym Ośrodku Kultury w Pawłowicach, Ośrodku Kultury „Andaluzja” w Piekarach Śląskich, w ośrodku Kino Scena Kultura w Knurowie.

W każdej edycji udział bierze co najmniej 4000 dzieci i młodzieży w wieku 5–18 lat. Przez 20 lat funkcjonowania śląska MAJ wypuściła około 80 tysięcy absolwentów. Każdy roczny cykl kończy się konkursem – zabawą. Jest to podsumowanie wiadomości zdobytych podczas roku szkolnego.

Każdy uczestnik otrzymuje pamiątkowy dyplom z autografami wszystkich artystów prowadzących zajęcia. W roku 1998 MAJ otrzymała nominację Wojewódzkiego Informatora Kulturalnego jako jedno z pięciu najciekawszych przedsięwzięć muzycznych regionu górnośląskiego.

Wykładowcami MAJ na Górnym Śląsku w ciągu dwudziestu lat byli: Beata Bednarz (śpiew), Milagros Abreu Machado (śpiew, taniec), Jaremi Alfonso Napoles (śpiew, taniec), Omniris Casuso Toledo (śpiew, taniec), Ewa Uryga (śpiew), Małgorzata Orczyk (śpiew), Ola Nowak (śpiew), Ania Jankowska (śpiew), Dominika Zioło (śpiew), Beatrix Blanco (śpiew), Isabel Mienandi (śpiew), Katarzyna Puma Piasecka (śpiew), Jan Ptaszyn Wróblewski (saksofon), Brad Terry (klarnet, gwizd), Tomasz Szukalski (saksofon), Bernard Maseli (kat mallet controller, kalimba), Joachim Mencil (instrumenty klawiszowe), Jose Torres (instrumenty perkusyjne), Ireneusz Głyk (perkusja), Ariel Silva Valdes (instrumenty perkusyjne), Sergio Castillio Ibanes (taniec), Thomas Celis Sanchez (instrumenty perkusyjne), Zbigniew Jakubek (instrumenty klawiszowe), Jerzy Głowczewski (saksofon), Grzegorz Kapołka (gitara), Krzysztof Puma Piasecki (gitara elektryczna), Tomasz Szwed (śpiew, harmonijka ustna), Sławek Wierzcholski (śpiew, harmonijka ustna), Łukasz Rumpel (harmonijka ustna), Michał Czachowski (gitara), Krzysztof Nowakowski (instrumenty perkusyjne), Dominik Rosłon (keyboard), Igor Przebindowski (kat midi controler), Grzegorz Czaja (keyboard), Janusz Leśniewski (fortepian), Tomasz Pała (fortepian), Marcin Rumiński (dudy, gwizd), Adam Bałdych (skrzypce elektryczne), zespoły Shannon, Głyk PIK Trio, RGG i wielu innych.

Jak widać, niektórzy rodzinnie zaangażowali się w akademię, jak Kasia Piasecka, córka Pumy, czy Dominika Zioło, żona Dominika Rosłona. Zawędrawali tam również wychowankowie MAJ z Gorzowa Wielkopolskiego: Adam Bałdych i Przemek Raminiak z triem RGG.

W programie na rok szkolny 2011/2012 realizowane były następujące tematy: październik – Viva Flamenco! (Michał Czachowski), listopad – Rytm, czyli muzyka serca (Krzysztof Nowakowski), grudzień – Od gospel do soulu (Beata Bednarz), styczeń – Let's Go Fusion (Bernard Maseli), luty – Féilte Ireland (Marcin Rumiński), marzec – Skrzypce w jazzie (Adam Bałdych), kwiecień – Od bluesa do rock'n'rolla (Katarzyna Puma Piasecka), maj – Gitara elektryczna (Krzysztof Puma Piasecki), czerwiec – konkurs podsumowujący zdobytą wiedzę. Akademia finansowana jest przez ośrodki kultury, w których gości, w niektórych miejscach częściowo przez słuchaczy.

Świdnik

W Świdniku MAJ wprowadził w życie Jerzy Oleszczuk (1953–2012) – nauczyciel muzyki, jazzfan, jednocześnie prezes Świdnickiego Towarzystwa Muzycznego. Zajęcia w formie warsztatów prowadzili wybitni polscy jazzmani, a udział w nich wzięło około 3,5 tysiąca dzieci.

Podhale

Do Zakopanego pomysł MAJ zawiózł Bernard Maseli i Zbigniew Jakubek, którzy mieli już za sobą doświadczenia profesorskie w gorzowskiej MAJ. W marcu 1994 roku odbyły się zajęcia pilotażowe z udziałem Walk Away dla uczniów sześciu zakopiańskich szkół podstawowych (około 450 uczestników). Przeprowadzono je w hotelu „Morskie Oko”. Następne audycje odbyły się w lutym, marcu, kwietniu i maju 1995 roku. Prowadzili je: Zbigniew Jakubek – Bernard Maseli, Adam Wendt – Roman Puchowski, Karol Szymanowski. W programie znalazły się takie tematy, jak: muzyka improwizowana – co nią jest, możliwości instrumentów elektronicznych, czym jest improwizacja w muzyce, blues – historia, odmiany, wpływy, instrumenty.

Adresatami byli głównie uczniowie szkół podstawowych oraz jednej średniej. Specjalna oferta zaadresowana została do uczniów szkoły podstawowej w Specjalistycznym Zespole Rehabilitacyjno-Ortopedycznym Dzieci i Młodzieży SZRODiM w Zakopanem. W sumie MAJ na Podhalu objęła: 500 słuchaczy w Zakopanem, 60 w Białym Dunajcu, 80 w Czarnym Dunajcu, 120 w Nowym Targu i 120 w Poroninie. Audycje finansowały same szkoły oraz Społeczne Towarzystwo Oświatowe w Zakopanem. Głównym organizatorem MAJ na Podhalu był Karol Konarski, wówczas dyrektor Społecznego LO STO w Zakopanem, członek Społecznego Towarzystwa Oświatowego i Międzynarodowej Federacji Jazzowej. Jak przyznał:

Jazz (muzyka) jest moją pasją. MAJ była piękną próbą zaszczepienia jazzu na podatny grunt. Podhale jest miejscem, gdzie w naturalny sposób muzyką się żyje. No i trzeba było coś zrobić z tym, skoro od nauczania muzyki w szkołach poczęto się skutecznie odwracać. Mimo że epizod z MAJ w Zakopanem trwał króciutko, to zaowocował on innymi ciekawymi inicjatywami. Trwają do dziś.

Dolny Śląsk

Do Wrocławia MAJ została przeniesiona przez perkusistę jazzowego Zbigniewa Lewandowskiego, który wcześniej już prowadził zajęcia w Gorzowie Wielkopolskim, organizacyjnie pomagała mu w tym agencja prowadzona przez jego żonę, Jolantę. Audycje odbywały się od września 1994 do czerwca 1996 roku w Miejskim Ośrodku Kultury i Sportu w Oleśnicy.

W roku szkolnym 1995/1996 zajęcia prowadzone były w Ośrodku Kultury w Obornikach Śląskich oraz w szkołach we Wrocławiu: w Zespole Szkół Zawodowych, LO nr 1, Szkole Muzycznej I i II stopnia przy ul. Łowickiej oraz w nieistniejącym już Technikum Żeglugi Śródlądowej. W każdej audycji brało udział około stu słuchaczy, w sumie więc tą formą edukacji jazzowej zostało objętych około 6 tys. słuchaczy. Program oparty był na podziale instrumentalnym. Dla każdego instrumentu była opracowywana ulotka informacyjna, którą wręczano słuchaczom. Levandek zajęcia z perkusji prowadził sam, przy innych instrumentach wygłaszał słowo wstępne i oddawał głos instrumentalistom. Zajęcia prowadzili m.in. Janusz Skowron, Zbigniew Jakubek, Jerzy Głowczewski, Piotr Baron, Artur Lisicki, Zbigniew Cwojda, Piotr Wojtasik, Ewa Uryga, a nawet Mike Russell. Finansowanie we Wrocławiu wzięło na siebie samorząd, w innych miejscowościach placówki kultury. Jednak w pewnym momencie zabrakło pieniędzy na edukację jazzową i została ona wstrzymana.

Ziemia Lubuska, Wielkopolska, Dolny Śląsk

W zachodniej Polsce krzewieniem jazzu zajmuje się również Lubuskie Biuro Koncertowe (LBK), prowadzone od roku 1998 przez Bogumiłę Tarasiewicz. Zaczynało od 150 koncertów w roku, a w roku szkolnym 2011/2012 dało ich w sumie 3360, w tym 420 jazzowych, dla około 42 tys. słuchaczy. Obszar, na którym działa LBK obejmuje województwa: lubuskie, wielkopolskie i dolnośląskie, w sumie ponad sto miejscowości.

LBK prowadzi szkolne koncerty edukacyjne. Tematyka jazzowa pojawia się w nich zarówno regularnie, jak i okazjonalnie. Koncerty w całości poświęcone muzyce jazzowej dotyczyły tematów: *Ten stary, dobry jazz*, *Ulicami Nowego Jorku*, *Saxofon – dzieje pewnego instrumentu*, częściowo jazzowy był również koncert *George Gershwin – śladami kariery*. Jeden z ośmiu koncertów realizowanych przez LBK w ciągu roku szkolnego zawsze poświęcony jest jazzowi. Ponieważ publiczność przez lata bywa ta sama, program zmieniany jest tak, aby przez kilka lat nie powtarzały się te same tematy i wykonawcy.

W repertuarze tradycyjnym najczęściej występował zespół Dixieland Orchestra (Andrzej Tumiński, Rafał Ciesielski, Marek Bechyne, Dariusz Cetner, Janusz Lewandowski, Edward Piniuta). W koncertach edukacyjnych LBK występowali ponadto następujący muzycy: Tomasz Mazur, Dariusz Brych, Józef Zatwarnicki, Waldemar Franczyk, Marcin Kajper, Robert Chyła, Krzysztof Kala, Zdzisław Babiarski, Tomasz Szadurski, Witold Cisło, Jerzy Szymaniuk, Jerzy Bechyne, Marek Wesołowski, Bartłomiej Stankowiak, Ryszard Bazarnik, Jan Freicher.

Strategia, potencjał i presja komercjalizacji

Najważniejszym elementem strategii MAJ w Gorzowie Wielkopolskim (a także innych miejscach kraju) jest dobór wykładowców. Nie każdy znakomity muzyk jest równie dobrym wykładowcą, nie każdy potrafi nawiązać kontakt z młodzieżą. Od lat kadra MAJ to sprawdzeni wykonawcy, którzy są nie tylko świetnymi jazzmanami, ale mają również predyspozycje pedagogiczne i umiejętność pracy z dziećmi. Z ich potencjału korzystają organizatorzy i krzewiciele idei MAJ w różnych ośrodkach.

Największym zagrożeniem dla idei MAJ w różnych regionach kraju jest jej komercjalizacja. Audycje, których słucha jednocześnie kilkaset dzieci (co ma czasami miejsce ze względu na presję opłacalności), nie dają możliwości pełnego oddziaływania. Doświadczenia gorzowskie pokazują, że najbardziej efektywna edukacja muzyczna ma miejsce wówczas, gdy grupy uczestników zajęć są mniej liczne – od kilkunastu do kilkudziesięciu osób. Łatwiej wówczas utrzymać dyscyplinę, a muzyk ma możliwość bardziej indywidualnego kontaktu z uczniami.

MAJ jest sprawdzonym sposobem wychowania odbiorców muzyki, którzy w przyszłości sami dokonywać będą świadomych wyborów estetycznych, kierując się indywidualnym systemem preferencji. Jest nowoczesną i atrakcyjną formą edukowania, realizowaną w oparciu o potencjał i tradycje muzyki jazzowej, jej historię i instrumentarium, magię i potencjał kreatywny. Tam, gdzie gości ona w rzeczywistości szkolnej, daje szansę na uwrażliwienie i kształtowanie estetycznych postaw młodzieży w bezpośrednim kontakcie z artystami. Dotychczasowe doświadczenia potwierdzają, że może być ona cennym uzupełnieniem procesu dydaktycznego w zakresie nauczania muzyki w szkolnictwie ogólnokształcącym.

6 | *Jazz w powszechnej edukacji muzycznej*

Rafał Ciesielski

Uwzględnienie muzyki jazzowej w ramach powszechnego systemu edukacyjnego wynika z przekonania o wartości i znaczeniu tego obszaru muzyki zarówno w kulturze jako całości, jak i z perspektywy doświadczeń jednostkowych, a zarazem z przeświadczenia, iż kreowanie w ramach edukacji sylwetki przyszłego odbiorcy winno otwierać go na potencjał, jaki przynosi dziedzina muzyki i przygotowywać do dokonywania tu świadomych wyborów (zarówno w wymiarze horyzontu poznawczego, jak i estetycznego). Istotna jest tu właściwa systemowi edukacji cecha powszechności, która pozwala kształtować powszechne gusty i przekonania, tworzyć fundamenty stosunku do muzyki oraz realnie przygotowywać szeroki krąg jej odbiorców.

Analiza systemu powszechnej edukacji muzycznej pod kątem obecności w nim tematyki jazzowej obejmować będzie kilka elementów: podstawę programową i programy przedmiotu *muzyka*, kształcenie nauczycieli muzyki oraz podręczniki dla II i III etapu edukacyjnego. Teoretycznym wprowadzeniem do analiz będzie własna propozycja rysująca ogólną koncepcję obecności tematyki jazzowej w edukacji powszechnej. Należy zaznaczyć, iż niniejsza analiza dokonuje się w sytuacji przekształceń zarówno w systemie powszechnej edukacji, jak i w szkolnictwie wyższym (w tym w systemie kształcenia nauczycieli muzyki), czego skutkiem jest w pewnym zakresie fragmentaryczność i przejściowość wyników.

Jazz w podstawie programowej i programach przedmiotu *muzyka*

Pytanie o obecność muzyki jazzowej w systemie powszechnej edukacji jest zarazem pytaniem o te same edukacji formalne założenia i zakres. W Rozporządzeniu MENiS z dnia 26 lutego 2002 r. (załącznik nr 2) w sprawie podstawy programowej kształcenia ogólnego, w ramach przedmiotu *muzyka*, w zakresie dotyczącym II etapu edukacyjnego, wymienione są obszary, które jedynie *implicite* mogą zawierać tematykę jazzową: „Słuchanie mu-

zyki”, „Różnorodność muzyki ojczystej [...] oraz muzyki innych narodów i regionów świata”, „Wartości muzyki klasycznej, rozrywkowej i ludowej”. Obszary te, w identycznym brzmieniu (z drobną tylko zmianą: „Wartości muzyki ludowej, muzyki artystycznej i muzyki popularnej”), powtórzone są w odniesieniu do III etapu edukacyjnego.

Nowa podstawa programowa zawarta w Rozporządzeniu MEN z 23 grudnia 2008 r. (załącznik nr 2), w odniesieniu do II etapu edukacyjnego, w ramach „Analizy i interpretacji tekstów kultury” stwierdza, iż „uczeń świadomie odbiera muzykę – słucha [...] wybranych dzieł literatury muzycznej [...] reprezentatywnych dla kolejnych epok (od średniowiecza do XX wieku) oraz dla muzyki jazzowej i rozrywkowej” (s. 28). W odniesieniu do etapu III (załącznik nr 4) zakres ten brzmi następująco: „[...] uczeń określa i rozróżnia podstawowe gatunki klasycznej muzyki [...], wybrane rodzaje muzyki jazzowej, rozrywkowej i etnicznej [...], ocenia i wartościuje muzykę oraz jej wykonanie, uzasadniając swoje poglądy [...], wartościuje różne kierunki muzyki jazzowej i rozrywkowej” (s. 41). Ujęcie to przynosi zatem zasadniczą zmianę: *explicite* określa obecność muzyki jazzowej w treściach nauczania, co w sposób jednoznaczny obliguje do uwzględnienia tematyki jazzowej w programach, podręcznikach i zajęciach przedmiotu *muzyka* na obu etapach edukacyjnych.¹

W programach przedmiotu *muzyka*, stworzonych w oparciu o podstawę programową z roku 2002, tematyka jazzowa nie była obszarem wymaganym. W programach powstałych zgodnie z rozporządzeniem z roku 2008 muzyka jazzowa występuje już jako obszar obligatoryjny. W oparciu o te programy tworzone są podręczniki.

Koncepcja edukacji jazzowej – projekt

W celu stworzenia podstawy do analizy podręczników pod kątem obecności w nich muzyki jazzowej zasadne będzie przyjęcie wstępnych założeń dotyczących prezentacji jazzu w powszechnej edukacji muzycznej (zakres, zestaw zagadnień, repertuar itd.). Jaki może (bądź powinien) być status jazzu w powszechnej edukacji muzycznej?

Stworzenie odnośnego fundamentu może opierać się na uwzględnieniu dwóch perspektyw: postrzegania jazzu jako rodzaju muzyki artystycznej oraz pozycji jazzu we współczesnej (w tym polskiej) kulturze muzycznej. Perspektywa pierwsza kieruje ku powinności edukacji przedstawiania

¹ Na IV etapie edukacyjnym, w ramach przedmiotu *historia muzyki* (obecnego tylko w zakresie rozszerzonym) mowa jest jedynie o muzyce, stylach i technikach XX wieku. W szczególnie określonym zakresie literatury muzycznej brak jest pozycji z obszaru muzyki jazzowej.

muzycznych zjawisk artystycznych. Muzyka jazzowa wpisuje się w ten zakres. Jazz jest interesującą i twórczą konwencją stylistyczną, posiada swój idiom, odwołuje się do artystycznej formuły muzyki, ma znaczne osiągnięcia, wchodzi w twórcze relacje z innymi rodzajami muzyki i jako taki zajmuje określone miejsce w ramach artystycznej orientacji muzyki. Jako muzyka mająca własną naturę i specyfikę, jazz jest zarazem fenomenem o wymiarze uniwersalnym.

Perspektywa druga kieruje się ku uznaniu jazzu za ważny składnik minionego i współczesnego życia muzycznego i kultury muzycznej. Stoją za tym istotne przesłanki wynikające z historii muzyki jazzowej, z dynamiki jej przemian, z działalności wybitnych postaci jazzu, na gruncie polskim ponadto – z osiągnięć i pozycji polskich muzyków jazzowych, jak i ze znacznego wpisania się jazzu w dzieje muzyki polskiej i polską kulturę muzyczną.

Perspektywy te pozwalają twierdzić, iż obraz współczesnej rzeczywistości muzycznej byłby w znacznym stopniu zubożony i mało wiarygodny, gdyby w jego przedstawianiu pominąć obszar jazzu. Absolwent powszechnej edukacji muzycznej, jako przyszły uczestnik życia muzycznego, powinien być wyposażony w podstawową orientację w zakresie muzyki jazzowej. Wymóg ten wynika zarówno ze wspomnianej wartości jazzu i jego pozycji we współczesnej kulturze muzycznej, jak i z faktu przydatności owej orientacji w potencjalnych kontaktach absolwenta z muzyką jazzową.

Wobec takich założeń sformułować można ogólną koncepcję-propozycję obecności zagadnień dotyczących jazzu w ramach poszczególnych etapów edukacyjnych. Uwzględni ona szereg uwarunkowań: niewielki wymiar godzin przeznaczonych na przedmiot *muzyka*, wielość i obszerność pozostałych zagadnień, perspektywę percepcyjną ucznia, dostępność nagrań jazzu itd. Jest to „program minimum”, który jako taki wydaje się w obecnych warunkach w pełni możliwy do realizacji.²

² Propozycja ta w ogólnym założeniu zgodna jest ze wspomnianą, nową podstawą programową oraz z postulatami zawartymi w *Standardach edukacji kulturalnej* (Białkowski 2008). W ich części dotyczącej edukacji muzycznej, odniesienia do muzyki jazzowej mieszczą się *implicite* w sformułowaniach dotyczących proponowanego repertuaru w przedszkolu: „muzyka innych narodów” (Białkowski 2008, 108), „muzyka wokalna i instrumentalna reprezentująca różne style i gatunki muzyczne” (Białkowski 2008, 111); na I etapie: „słuchanie muzyki artystycznej różnych stylów i gatunków” (Białkowski 2008, 118) oraz w pakiecie uzupełniającym: „Muzyka świata – poznawanie muzyki innych kultur” (Białkowski 2008, 124); na II etapie: „utwory wszystkich stylów i gatunków o różnym aparacie wykonawczym” (Białkowski 2008, 129), „elementarne wiadomości z historii muzyki i literatury muzycznej” (Białkowski 2008, 130). Wskazanie *explicite* na muzykę jazzową znajduje się w zakresie gimnazjalnym, gdy mowa o pluralizmie zjawisk we współczesnej kulturze muzycznej, w której omówieniu „obok nurtu muzyki poważnej powinny się znaleźć utwory reprezentatywne dla: jazzu, muzyki filmowej, piosenki, rocka, zmieniających się trendów muzyki mł-

W klasach I–III (etap I) w repertuarze do słuchania mogłyby znajdować się utwory jazzowe lub oparte na jazzowej stylistyce (ich obecność byłaby tu wskazana z uwagi na ogólne, brzmieniowe zapoznanie się z charakterem tej muzyki).

W ramach II etapu edukacyjnego (klasy IV–VI) mieściłoby się obligatoryjne zasygnalizowanie istnienia muzyki jazzowej. Istotne, by informacja taka miała formę choćby krótkiego, ale wyodrębnionego zagadnienia, a jej rezultatem było uświadomienie sobie przez ucznia swoistości tej muzyki, zarówno w ogólnym ujęciu werbalnym, jak i w doświadczeniu słuchowym. Zasadne i cenne byłoby też przywoływanie jazzu przy omawianiu innych zagadnień, np. w kontekście prezentacji instrumentów muzycznych (częste – przy prezentacji instrumentów dętych drewnianych; pomijanie w podręcznikach saksofonu uniemożliwia podkreślenie jego pozycji w jazzie) bądź przy omawianiu rodzajów zespołów muzycznych (combo, big-band) itd. Pokazywałoby to obecność jazzu w życiu muzycznym i utrwalalo jego kojarzenie przez ucznia.

Zadania III etapu (gimnazjum) byłyby znacznie poważniejsze. Wynika to nie tylko z większej dojrzałości uczniów, lecz także z faktu, iż jest to okres ostatniego kontaktu ucznia z przedmiotem *muzyka*. Orientacja, przekonania i świadomość wielu kwestii dotyczących muzyki, jakie uczeń odbierze na tym etapie, w wielu przypadkach będą jego bagażem na wiele lat. Będą czynnikiem sprzyjającym bądź hamującym uczestnictwo w kulturze muzycznej, w takich czy innych jej obszarach i nurtach. Stąd istotne jest, co i w jaki sposób zostanie w edukacji uwzględnione, w jakiej postaci przedstawiony zostanie obraz danego rodzaju muzyki, stylu, epoki, kompozytora itd. Plan przedmiotu *muzyka* w gimnazjum realizowany jest według trybu historycznego. Tryb taki zakłada pewną kompletność ujęcia dziejów muzyki, w co – w naturalny sposób – pozwala wpisać się muzyka jazzowa. Zadania tego etapu obejmowałyby dwa zasadnicze obszary: 1. przedstawienie korzeni i chronologii stylistycznej jazzu z uwzględnieniem szczególnej dla tej muzyki dynamiki zmian i współczesnej różnorodności, 2. ukazanie specyfiki jazzu, jego idiomu, poprzez objaśnienie podstawowych jego elementów, ich pojmowania i traktowania (tu także kwestie obyczajowości i zachowania na koncertach jazzowych).

dziezowej” (Białkowski 2008, 135). Tu także jazz mieści się w zakresie wiedzy o współczesnej kulturze muzycznej. Poziom licealny zakłada poszerzanie dotychczasowych doświadczeń muzycznych, a „poznawanie wybitnych dzieł muzycznych powinno prowadzić do ogólnej orientacji w dorobku kultury europejskiej, ze szczególnym naciskiem na kształtowanie potrzeb obcowania z muzyką reprezentowaną przez wszystkie gatunki, z uwzględnieniem obecnych i przyszłych możliwości dostępu do jej wytworów” (Białkowski 2008, 143).

Etap licealny, wobec systemowego braku możliwości pracy z nauczycielem muzyki i zdobywania tą drogą odnośnej wiedzy, obejmowałyby (w ramach przedmiotu *wiedza o kulturze*) poszerzanie wiedzy o kulturowych kontekstach jazzu, a przede wszystkim byłyby okazją do udziału w koncertach, słuchania płyt, prezentacji sylwetek jazzmanów przez uczniów itp.

Tak zarysowana koncepcja – dodajmy: teoretyczna i mająca stanowić tu jedynie orientacyjny punkt odniesienia – wymaga sprawdzenia warunków jej potencjalnej realizacji w podstawowym dlań zakresie: odnośnego przygotowania nauczycieli muzyki.

Jazz w kształceniu nauczycieli muzyki

Czy w regulacjach prawnych dla kierunku *edukacja muzyczna* znajduje się wskazanie na przygotowanie w zakresie jazzu? Czy – w konsekwencji – zagadnienia z obszaru jazzu mieszczą się w programach studiów na tym kierunku? W niniejszej analizie pod uwagę brane są przedmioty: *historia muzyki* i *literatura muzyczna*, gdyż zagadnienia z tego zakresu w największym stopniu mogą być potencjalnie przydatne w powszechnej edukacji muzycznej.³

W Rozporządzeniu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z 12 lipca 2007 roku w sprawie standardów kształcenia, w załączniku nr 20 dotyczącym standardów kształcenia dla kierunku *edukacja artystyczna w zakresie sztuki muzycznej*, w „Kwalifikacjach absolwenta” mowa jest o posiadaniu „umiejętności wykwalifikowanego muzyka lub nauczyciela w zakresie edukacji i animacji muzycznej oraz wiedzy teoretycznej i praktycznej do prowadzenia: [...] zajęć dydaktycznych i ogólnomuzycznych w zakresie szkolnej edukacji artystycznej na poziomie nauczania przedszkolnego i szkolnego do gimnazjum włącznie”. Interesujących nas tu kwestii *explicite* nie zawierają opisy dotyczące efektów kształcenia w zakresie historii muzyki („rozdzielanie form, gatunków i stylów poszczególnych epok historycznych”) i literatury muzycznej (gdzie mowa ogólnie o technikach, stylach, szkołach i kompozytorach XX i XXI wieku).

Nowe podstawy kształcenia na kierunku *edukacja muzyczna*, zawarte w Krajowych Ramach Kwalifikacji, nie zawierają szczegółowego omówienia stawianych wymogów. Zagadnienia związane z muzyką jazzową lokować można jedynie *implicitie* w sformułowaniach ogólnych. W Załączniku

³ Zagadnienia dotyczące jazzu mogą znaleźć się także w ramach innych przedmiotów: *harmonii*, *analizy dzieła muzycznego*, *propedeutyki aranżacji i kompozycji*, *seminarium prelekcji i krytyki muzycznej*, *metodyki* itd., jednakże z uwagi na specjalistyczny charakter tych zagadnień (np. dotyczących harmonii jazzowej) w niewielkim jedynie stopniu mogą one wprost być przydatne w realizacji odnośnego zakresu przedmiotu *muzyka*.

nr 8 do Rozporządzenia Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z 4 listopada 2011 r. (Dz.U. Nr 253, poz. 1520, s. 14768), w sprawie Krajowych Ram Kwalifikacji dla Szkolnictwa Wyższego, w „Opisie efektów kształcenia w obszarze kształcenia w zakresie sztuki” określono zakres wiedzy wymaganej dla osób posiadających kwalifikacje pierwszego i drugiego stopnia (tzn. mogących realizować zajęcia z przedmiotu *muzyka* na II i III etapie edukacyjnym). Osoba taka: „ma gruntowną znajomość repertuaru związanego ze studiowanym kierunkiem i specjalnością” (2. stopień), „zna i rozumie podstawowe linie rozwojowe w historii muzyki” (1. stopień), „ma rozszerzoną wiedzę na temat kontekstu historycznego muzyki i jej związków z innymi dziedzinami współczesnego życia” (2), „zna style muzyczne i związane z nimi tradycje wykonawcze” (1), „zna i rozumie właściwy zakres wzorców leżących u podstaw improwizacji” (1).

Tematyka jazzowa nie została zatem *explicite* ujęta w podstawach kształcenia nauczycieli muzyki (co nie może dziwić wobec właściwego tego typu aktom stopnia ogólności), choć *implicite* można (i należałoby) zdecydowanie lokować ją w ramach przytoczonych sformułowań. Oznacza to jednak, iż w praktyce obecność tej tematyki zależy od indywidualnego podejścia i decyzji wykładowców, np. od szerszego lub węższego (ograniczonego do muzyki klasycznej) rozumienia przywołanych zapisów i realizowania poszczególnych przedmiotów (zwłaszcza *historii muzyki* i *literatury muzycznej*), od przekonania o konieczności umieszczenia zagadnień jazzowych (choćby kosztem redukcji innych) itd. Sytuację uwzględnienia tematyki jazzowej na kierunku *edukacja muzyczna* ilustruje tabela 1.

Tabela 1. Statystyczny obraz obecności tematyki jazzowej w ramach przedmiotów: *historia muzyki* i *literatura muzyczna* na kierunku *edukacja muzyczna*

	Jazz w ramach <i>historii muzyki</i>	Repertuar jazzowy w ramach <i>literatury muzycznej</i>	Wymiar (dotyczy <i>historii muzyki</i>)		
			semestr	1/2 semestru	kilka zajęć
Uniwersytety (12)	4 / 12	4 / 12	1	1	2
Akademie muzyczne (9)	0 / 9	0 / 9	0	0	0
Ogółem (21)	4 / 21	4 / 21	1	1	2

Źródło: zestawienia dokonano na podstawie danych uzyskanych od wykładowców prowadzących oba przedmioty.

Praktyka akademicka pokazuje, iż tematyka jazzowa w ramach zajęć obligatoryjnych na kierunku *edukacja muzyczna* podejmowana jest sporadycznie i w niewielkim stopniu.⁴ W znacznej liczbie wykładowcy są całkowicie świadomi tego faktu. Jako zasadniczą przyczynę wskazują zbyt mały wymiar godzin przeznaczonych na realizację obu badanych przedmiotów. Bardzo prawdopodobną konsekwencją tej sytuacji może być nie tyle brak lub fakultatywność zagadnień jazzowych w powszechnej edukacji muzycznej (ich obecność teoretycznie zabezpiecza bowiem podstawa programowa), ile słabe bądź niepełne przygotowanie nauczycieli do ich realizacji. Wydaje się, iż źródłem „problemu” jest zróżnicowane ujęcie odnośnych sformułowań na poziomie programowym: określenie *explicite* wymogu obecności tematyki jazzowej zawartego w podstawach programowych dla edukacji powszechnej oraz wpisanie go jedynie *implicitie* w treści kształcenia dla nauczycieli przedmiotu *muzyka*. Tryb „szkolny” (MEN) podąża za podstawą programową, programami i podręcznikami, tryb „akademicki” (MNiSW) zaś za rozporządzeniem dotyczącym standardów kształcenia – nie bacząc na dokonywane w trybie „szkolnym” zmiany (mimo iż sformułowanie zawarte w standardach kształcenia nauczycieli muzyki jednoznacznie wskazuje na konieczność posiadania przez nich odnośnej wiedzy, domyślnie: wymaganej przez podstawę programową). Domniemywać bowiem należy, iż (sformułowane z natury ogólnie i uniwersalnie) wymogi zawarte w standardach kształcenia dla kierunku *edukacja artystyczna w zakresie sztuki muzycznej* zakładają ich swego rodzaju podrzędność wobec podstawy programowej określonej dla szkolnego przedmiotu *muzyka*. Jako takie wymogi te powinny na bieżąco uwzględniać obowiązujący w danym momencie zakres owej podstawy. Jeśli zatem podstawa programowa z roku 2008 *explicite* wskazuje na obecność jazzu, winien on niejako automatycznie (tzn. bez konieczności odrębnych regulacji) zostać uwzględniony w realnej praktyce akademickiej na kierunku *edukacja muzyczna*.⁵

Tematyka jazzowa w podręcznikach do muzyki

Obszary i treści podejmowane w ramach przedmiotu *muzyka* w praktyce edukacyjnej są wyznaczane w zasadniczej mierze przez formułę i zawartość podręcznika. Może on zatem dawać wiarygodny wgląd w zakres i sposób prowadzenia przedmiotu. Zawarte w nim zagadnienia stanowią

⁴ Poza trybem obligatoryjnym zagadnienia dotyczące muzyki jazzowej realizowane są na uczelniach prowadzących specjalność *muzyka jazzowa i estradowa* lub (w kilku przypadkach) w ramach zajęć fakultatywnych z zakresu *muzyki rozrywkowej* (popularnej).

⁵ Odrębną kwestią jest adekwatność zakresu tematyki jazzowej uwzględnianego w kształceniu nauczycieli w stosunku do potrzeb programów edukacyjnych.

merytoryczne pole dla bezpośredniej komunikacji ucznia z nauczycielem. Mogą też być punktem wyjścia do podejmowania kolejnych wątków i tematów. Trwający w systemie edukacji proces zmian, wynikający z przyjęcia nowej podstawy programowej, obejmuje także podręczniki. Sytuacja jest tu złożona i zróżnicowana.

Podręczniki dla II etapu edukacyjnego

Podjęcie analizy podręczników przeznaczonych dla II etapu edukacyjnego w obecnej, przejściowej sytuacji praktycznie nie jest ani możliwe, ani zasadne. Wynika to z kilku przyczyn, różnych w odniesieniu do podręczników dotychczasowych i nowych. W starej podstawie programowej (z 2002 roku) nie ma zapisu o uwzględnieniu tematyki jazzowej. Jej (w niewielkim zakresie) obecność w podręcznikach jest wynikiem jedynie indywidualnych decyzji poszczególnych autorów. Trudno zatem byłoby tu mówić o działaniu systemowym w zakresie edukacji jazzowej. Z drugiej strony – wobec wejścia w życie nowej podstawy programowej – podręczniki te praktycznie tracą wkrótce swą przydatność w systemie edukacji.

Podręczniki tworzone w oparciu o nową podstawę programową (zawierającą już zapis o jazzie) w niewielkiej jedynie części zostały przygotowane i dopuszczone stosownymi decyzjami do użytku szkolnego. Według opublikowanego na stronie MEN stanu na 16 kwietnia 2012, dopuszczonych do użytku szkolnego było sześć pozycji, wnioski zaś o dopuszczenie złożono – jak dotychczas – dla jedenastu kolejnych podręczników. W tej sytuacji analiza objęłaby jedynie niewielką część pozycji i nie byłaby reprezentatywna dla sposobu realizacji założeń systemu, ewentualne wnioski zaś byłyby nieuprawnione. Dodatkowy problem stwarza fakt, iż w związku z sukcesywnym wdrażaniem nowej podstawy programowej, w znacznej liczbie podręczniki tworzone są niejako na bieżąco, tzn. obecnie przygotowano podręczniki jedynie dla klasy IV, w której rozpoczyna się wprowadzanie nowej podstawy (tak zaprojektowane są trzy z sześciu dopuszczonych podręczników oraz pięć spośród jedenastu złożonych). Uniemożliwia to analizę pełnego zakresu treści II etapu edukacyjnego (ostatecznie analiza taka będzie możliwa dopiero z początkiem roku szkolnego 2014/2015). Wreszcie podstawową trudnością jest brak na rynku podręczników już dopuszczonych. W tej sytuacji dokonać można jedynie bardzo ogólnego rekonesansu (bez formułowania wniosków) dwóch podręczników: dostępnych (tymczasowo jedynie jako egzemplarze okazowe), dopuszczonych i kompletnych (przeznaczonych dla klas IV–VI).

Punktem wyjścia analizy będzie, zaproponowany wyżej, projekt koncepcji uwzględnienia jazzu w systemie edukacji. Analizy podręczników zo-

stały przeprowadzone w dwóch trybach. W odniesieniu do II etapu edukacyjnego tryb pierwszy obejmował statystyczne rozpoznanie dyspozycji tematyki jazzowej według kryteriów: 1. wyodrębnienie zagadnienia tycającego jazzu, 2. wzmianki o jazzie w ramach innych zagadnień, 3. propozycje repertuarowe oraz 4. ewentualne inne formy uwzględnienia tematyki jazzowej. Tryb drugi dotyczył analizy zawartości merytorycznej.

Tabela 2. Dyspozycja tematyki jazzowej w nowych podręcznikach dla II etapu edukacyjnego

Podręcznik	Jazz jako wyodrębnione zagadnienie	Wzmianki o jazzie w ramach innych zagadnień	Propozycje repertuarowe	Inne formy obecności jazzu
A	(+)	odniesienia do jazzu w omówieniach instrumentów	jedna pozycja	utwór jazzowy w ramach nauki gry, ćwiczenie dla uczniów: informacje o polskich muzykach jazzowych (Komedzie, Ptaszynie, Moździerze, Namysłowskim), hasło 'jazz' w słowniczku
B	(-)	(-)	(-)	(-)

Źródło: opracowanie własne.

W podręczniku A podjęto ogólną charakterystykę jazzu (bez terminów, instrumentów, zespołów itd.) ograniczoną do konwencji nowoorleańskiej i postaci L. Armstronga. Jazz jest tu określany jako odmiana muzyki rozrywkowej (początkowo „bardzo prosta muzyka taneczna”), której oblicze zmienił L. Armstrong. Konkluzja: jazz „jest muzyką trudną, wymagającą od słuchaczy i wykonawców dużego wyczucia muzycznego”. Jediną wymienioną postacią jest Armstrong, jedynym zaproponowanym do słuchania utworem *Hello, Dolly* (propozycje utworów ponadto w omówieniach instrumentów: saksofon – Z. Namysłowski, CD *Mozart in jazz*; trąbka – Ch. Botti, *When I Fall in Love*).

Podręcznik B nie zawiera żadnych informacji z zakresu muzyki jazzowej.

Podręczniki gimnazjalne

Na III etapie kończy się edukacja muzyczna prowadzona przez profesjonalistę – nauczyciela muzyki, stąd waga tego etapu w kontekście zawartych w nim treści oraz z perspektywy efektywności całego systemu. Przedmiot *muzyka* na etapie gimnazjalnym kształtuje bowiem ostatecznie obraz dziedziny muzyki i zarazem horyzont muzyczny absolwenta powszechnej

edukacji. Dla III etapu edukacyjnego, jako obowiązujące i zgodne z nową podstawą programową, aktualne są podręczniki wydawane w latach 2009–2010 (osiem pozycji). We wszystkich podręcznikach jazz został wyodrębniony jako osobny podrozdział. Odnośna analiza zawartości materiału w podręcznikach przeprowadzona została na podstawie wyróżnienia następujących zakresów: 1. jazz – definicja, istota itd.; 2. postacie; 3. repertuar; 4. historia jazzu; 5. polski jazz.

Tabela 3. Zestawienie treści z zakresu tematyki jazzowej w gimnazjalnych podręcznikach do muzyki

Podręcznik	Jazz – definicja, istota, terminologia, instrumentarium, zespoły. . .	Postacie	Repertuar do słuchania	Historia jazzu	Polski jazz
	1	2	3	4	5
A	(–) brak tej kategorii, nieprecyzyjne sformułowania i uproszczenia, chaotyczna narracja, błędy merytoryczne, naiwne podziały na jazz komercyjny i niekomercyjny	(–) bardzo wycinkowo, wspomniani: S. Joplin, L. Armstrong, B. Goodman (G. Gershwin wpisany w tok dziejów jazzu) (!)	(–) <i>The Entertainer</i> , <i>What a wonderful World</i> , <i>Summertime</i> – chór na 4 głosy (!)	(–) chaotycznie, błędnie, wycinkowo	(–) jedynie wzmiankowanie M. Urbaniaka
B	(–) brak odnośnych kategorii (m.in. improwizacji), charakterystyki jazzu, jego istoty, zespołów	(–) wzmiankowani: Basie, Ch. Barnet (!), D. Ellington	(–) jedynie (!) <i>Summertime</i> („wersja na orkiestrę i rozrywkowy zespół muzyczny”)	(–) przedstawione źródła, brak ujęcia historycznego	(+) pozycja polskiego jazzu, wzmiankowanie J. Ptaszyna Wróblewskiego, K. Komedy, S. Sojki
C	(+) bardzo dobre ujęcie, definicja, cechy, istota jazzu, zespoły (ponad 20 pojęć w słowniczku)	(+) ważne postacie wymienione w ramach toku historycznego	(–) <i>St. Louis Blues</i> , <i>When the Saints. . .</i>	(+) szerokie przedstawienie przemian jazzu	(+) osobny akapit, nazwiska (8)
D	(+) ogólnie ujęte cechy, istota, definicje podstawowych terminów, osobny podrozdział <i>Jazz w muzyce artystycznej</i>	(+) wymienienie muzyków (10)	(–) brak propozycji	(–) zbyt ogólne przedstawienie etapów w dziejach jazzu	(–) wymienione jedynie nazwiska (9), festiwale

Podręcznik	Jazz – definicja, istota, terminologia, instrumentarium, zespoły. . .	Postacie	Repertuar do słuchania	Historia jazzu	Polski jazz
	1	2	3	4	5
E	(+) cechy, istota, instrumentarium, zespoły	(+) reprezentatywne postacie wymienione w ramach historii jazzu	(-) jedynie: negro spirituals, L. Moździerz	(+) dobre charakterystyki stylów	(+) osobny, szeroki akapit, nazwiska (10), festiwale
F	(+) obszernie (terminy, definicje, instrumenty, zespoły), ale nieco powierzchownie (uproszczenia)	(-) postacie przywołane wybiórczo (tylko Swing)	(-) <i>St. Louis Blues, Maple Leaf Rag</i>	(-) rys historyczny połowiczny	(+) obszerne omówienie, nazwiska (12), festiwale
G	(+) obszernie, rzeczowo, źródła jazzu, istota, terminy (swing, improwizacja), instrumenty, jazz w innych zagadnieniach (instrumenty, wirtuozzi, zespoły, rodzaje muzyki)	(-) brak postaci (jedynie: L. Armstrong, E. Fitzgerald)	(-) <i>Maple Leaf Rag</i> , E. Fitzgerald i L. Armstrong	(+) bardzo krótkie charakterystyki stylów	(+) odrębny akapit, festiwale, krótkie notki (K. Komedą, Z. Namysłowski)
H	(+) ogólnie ujęte cechy, niektóre pojęcia (improwizacja, swing), brak instrumentów i zespołów	(+) wymienienie muzyków (9)	(-) negro spiritual, <i>Maple Leaf Rag</i> , jazz tradycyjny, swing, jazz nowoczesny, <i>Błękitna rapsodia</i> firmująca jazz (!)	(-) rys historyczny ogólnikowy i połowiczny	(+) wydzielony fragment <i>Jazz w Polsce</i> , nazwiska (11)

Oznaczenia określają: (+) – poprawne merytorycznie i zadowalające ujęcie zagadnienia, (-) – poważne braki (w praktyce: zagadnienie niezrealizowane) i konieczność dokonania zasadniczych uzupełnień i/lub poprawek.

Źródło: opracowanie własne.

Wyróżnione obszary wymagają komentarza.

Ad 1. Ujęcia na ogół poprawne, choć niekiedy powierzchowne i nieprecyzyjne (brak wiarygodnego objaśnienia podstawowych pojęć ukazujących specyfikę jazzu).

Ad 2. Bardzo wybiórcze (sprawiające wrażenie przypadkowego) przywoływanie muzyków, zwykle bez wiązania ich z określonymi stylami i nur-

tami jazzu. Sprowadzanie jazzu do jednej konwencji (Armstrong). Uznawanie *implicite* G. Gershвина za muzyka jazzowego.

Ad 3. Najśłabsza kategoria we wszystkich omówieniach. Brak uwzględnienia pozycji ilustrujących i umożliwiających słuchowe poznanie poszczególnych jazzowych nurtów, stylów indywidualnych i typów zespołów (zaskakująco mało propozycji: 2–3 przykłady nie mogą oddać różnorodności jazzu!). Repertuar wycinkowy i niereprezentatywny dla omawianych zagadnień i konwencji jazzowych, niedostosowany do ujęcia historycznego wymagającego pewnej kompletności i konsekwencji. Twórczość Gershвина wpisywana do obszaru jazzu.

Ad 4. We wszystkich podręcznikach podjęty jest tryb historyczny. Omawiany jest on jednak zbyt skrótowo, powierzchownie i wycinkowo (często ograniczony do okresu prejazzowego, jazzu tradycyjnego i swingu). Brak oddania dynamiki przemian jazzu (jego historii) i uchwycenia istotnych cech poszczególnych stylistyk.

Ad 5. Zagadnienie ujęte (co najwyżej) w trybie informacyjnym (pozycja jazzu w Polsce, nazwiska, festiwale).

Propozycje zawarte w podręcznikach w ograniczonym jedynie stopniu pozwalają zdobyć uczniowi wiarygodną orientację w zakresie muzyki jazzowej. Fakt, iż gimnazjalny przedmiot *muzyka* to ostatnia w systemie powszechnej edukacji możliwość zapoznania się z jazzem, prowadzi do wniosku, iż zakres, a zwłaszcza sposób przedstawienia odnośnych treści, w różnym stopniu wymagałyby korekt i uzupełnień.

Podręczniki do wiedzy o kulturze

Jazz pojawia się tu w krótkich, syntetycznych ujęciach (w ramach panoramy sztuki XX wieku), które na ogół nie wykraczają poza zakres uwzględniony w podręcznikach gimnazjalnych, a wobec obszernych omówień dotyczących innych dziedzin sztuki (zwłaszcza malarstwa, rzeźby i architektury) tematyka muzyczna (a w jej ramach dopiero jazzowa) ma tu w praktyce charakter mniej niż marginalny. Charakter ten utrwała fakt prowadzenia tego przedmiotu przez nauczycieli niemających zwykle przygotowania muzycznego i stąd niemogących szerzej podjąć z licealistami odnośnej problematyki.

W tym kontekście po raz kolejny należy wyrazić ubolewanie z powodu braku przedmiotu *muzyka* w szkołach ponadgimnazjalnych. Muzyka jazzowa, jako jeden z wielu nurtów muzyki artystycznej, wyrafinowanej i stąd wymagającej pewnej ogólnej i estetycznej dojrzałości, mogłaby bowiem, właśnie w okresie kształtowania się u młodzieży świadomych postaw, znaleźć szersze pole funkcjonowania i znacznie poszerzyć jej horyzont muzycz-

ny, wpisać się w jej zainteresowania, stanowiąc zarazem propozycję realnej alternatywy dla popkultury.⁶

Wnioski

System edukacji powszechnej w zakresie edukacji jazzowej kieruje ku kilku elementom: podstawom programowym, programom, podręcznikom II i III etapu edukacyjnego oraz ku trybowi kształcenia nauczycieli. Sytuacja powszechnej edukacji jazzowej, mogąca – w ramach obecnego systemu edukacji – być uznana za zadowalającą w sferze jej idei i założeń programowych, w poszczególnych zakresach i formach realizacji wymagałaby korekt. Wśród wniosków o charakterze postulatywnym należałoby wskazać:

1. w zakresie systemowym: wprowadzenie w szkołach ponadgimnazjalnych przedmiotu *muzyka* jako istotnego czynnika kształtowania się w tym okresie tożsamości estetycznej i kulturowej ucznia, jako obszaru mogącego kierować ku wyrafinowanemu, artystycznemu pojmowaniu muzyki (tu m.in. ważne miejsce jazzu);

2. w zakresie kształcenia nauczycieli muzyki: obligatoryjne umieszczenie tematyki jazzowej w ramach kształcenia nauczycieli muzyki – w zakresie uwzględniającym potrzeby powszechnej edukacji muzycznej. Jest to warunek podstawowy, który pozwoliłby na zdobycie przez studenta zarówno odnośnej wiedzy, jak i – co nie mniej istotne – zbudowanie przekonania o znaczeniu tego obszaru muzyki. Wydaje się bowiem, iż sam fakt częstego braku tej tematyki w toku studiów może powodować jej marginalizowanie czy nawet pomijanie w ramach działalności zawodowej nauczyciela (w tym w ramach zajęć szkolnych);

3. w zakresie treści zawartych w podręcznikach: dla III etapu edukacyjnego – przedstawienie istoty jazzu i jego dziejów jako dynamicznego nurtu, ukazanie (i uświadomienie) uczniom różnych koncepcji stylistycznych jazzu, uwzględnienie szerszej i adekwatnej do omawianych dziejów jazzu propozycji repertuarowej;

4. w zakresie tworzenia podręczników: wobec nierównego i często niskiego poziomu omówień zagadnień jazzowych – poddanie ich konsulta-

⁶ Istniejące w tym względzie intuicje potwierdzają najnowsze badania. Igor Pietraszewski, badając sposoby „wejścia w jazz” wśród publiczności 45. Wrocławskiego Festiwalu Jazzowego „Jazz nad Odrą” 2009, podaje, iż „największa część respondentów (42%) przygodę z jazzem rozpoczęła w okresie szkoły średniej, a więc w czasie budowania swojej tożsamości społecznej” (Pietraszewski 2012, 141). Wobec tego przyjąć można, iż przedmiot *muzyka* w szkole średniej mógłby zawierać szereg interesujących dla ucznia propozycji, także w zakresie jazzu, co byłoby zarazem szansą na poszerzenie kręgu publiczność jazzowej, która – co na podstawie badań stwierdza autor – mimo pewnej demokratyzacji jazzu, ma nadal charakter elitarny (Pietraszewski 2012, 141).

ccjom oraz zwrócenie większej uwagi na ich kształt merytoryczny w procedurach recenzowania podręczników;

5. w zakresie dokształcania nauczycieli: wobec braku obligatoryjnych zajęć z zakresu jazzu na kierunku *edukacja muzyczna* można by rozważyć zaprojektowanie warsztatów, wykładów, seminariów bądź publikacji dla nauczycieli, np. w ramach działalności PSJ, ODN, IMiT, ZKP, Stowarzyszenia Nauczycieli Muzyki, na łamach periodyku „Wychowanie Muzyczne” (np. konkurs na scenariusze lekcji o jazzie) czy w strukturze profesjonalnych przedsięwzięć jazzowych (m.in. festiwalu, warsztatów) itd.;

6. w zakresie uczestnictwa w życiu muzycznym: szersze uwzględnienie różnych form edukacji projazzowej przeznaczonych dla szerokiego kręgu odbiorców w ramach jazzowych festiwalu i warsztatów, działalności muzyków, zespołów i organizacji jazzowych itd. Inspiracją i poniekąd wzorem może być tu m.in. wieloletnia działalność gorzowskiej Małej Akademii Jazzu bądź – odniesiona do jazzu – formuła, jaką w roku 2011 zainaugurowano i przyjęto jako stałą w ramach festiwalu „Warszawska Jesień” (pod nazwą: „Mała Warszawska Jesień”) oraz Festiwalu W. Lutosławskiego „Łańcuch” (jako: „Łańcuszek”).

Literatura i źródła

- Białkowski A. (red.) (2008), *Standardy edukacji kulturalnej. Materiały do konsultacji środowiskowych*, Warszawa.
- Pietraszewski I. (2012), *Jazz w Polsce. Wolność improwizowana*, Kraków.
- Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej i Sportu z dnia 26 lutego 2002 r., zał. nr 2 (Dz.U. 2002, nr 51, poz. 458).
- Rozporządzenie Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z 12 lipca 2007 r., zał. nr 20 (Dz.U. 2007, nr 164, poz. 1166).
- Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z 23 grudnia 2008 r., zał. nr 2 (Dz.U. 2009, nr 4, poz. 17).
- Rozporządzenie Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z 4 listopada 2011 r., zał. nr 8 (Dz.U. 2011, nr 253, poz. 1520).

Podręczniki szkolne

- Kaja Piotr (2009), *Od chorału do rap-songu. Podręcznik z ćwiczeniami do muzyki w gimnazjum*, Wydawnictwo Juka, Warszawa.
- Kreiner-Bogdańska Agnieszka (2009), *Muzyka w gimnazjum*, Oficyna Edukacyjna Krzysztof Pazdro, Warszawa.
- Oleszkowicz Jan (2010), *Gra muzyka! Podręcznik do muzyki dla gimnazjum*, Nowa Era, Warszawa.
- Panek Waław (2009), *Świat muzyki*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa.

- Przychodzińska Maria, Smoleńska-Zielińska Barbara (2009), *Bliżej muzyki*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa.
- Rykowska Małgorzata, Szałko Zbigniew (2009), *Muzyka. Podręcznik dla gimnazjum*, Wydawnictwo Pedagogiczne Operon, Gdynia.
- Rykowska Małgorzata, Szałko Zbigniew (2012), *Muzyka*, Wydawnictwo Pedagogiczne Operon, Gdynia.
- Wachowiak Eugeniusz (2009), *Słuchanie muzyki. Zeszyt muzyczny – gimnazjum*, Agencja Wydawnicza Gawa, Piła.
- Wachowiak Eugeniusz (2011), *Słuchanie muzyki*, Agencja Wydawnicza Gawa, Piła.
- Wójcik Teresa (2009), *Muzyczny świat. Podręcznik do gimnazjum*, Grupa Edukacyjna S.A., Kielce.

7 | *Edukacja jazzowa w Stanach Zjednoczonych i Niemczech – historia i dzień dzisiejszy*

Włodzimierz Pawlik

Edukacja jazzowa w Stanach Zjednoczonych jest już od kilkudziesięciu lat integralną częścią szeroko rozumianego systemu nauczania muzyki na tamtejszych wyższych uczelniach muzycznych. Zanim do tego doszło, musiały jednak minąć dziesiątki lat. Przypomnijmy sobie, że jazz był bardzo popularnym gatunkiem muzycznym już w latach 20. XX wieku, jednak jego popularność nie szła w parze z akceptacją przez środowiska zajmujące się edukacją muzyczną. W amerykańskich branżowych przedwojennych pismach muzycznych dotyczących nauczania muzyki, można znaleźć artykuły postrzegające jazz jako muzykę degenerującą i wypaczającą sprawdzone już metody. Taki stan rzeczy utrzymywał się do lat 60. XX wieku i miał swoje zakorzenienie również w konfliktach na tle rasowym w USA. Jak wiemy, jazz był postrzegany jako muzyka czarnoskórych, którzy zaliczani byli do obywateli drugiej kategorii, a co się z tym bezpośrednio wiązało, ich wpływ na dominujące nurty w polityce, nauce, a także kulturze był minimalny. Dopiero na fali ruchów protestu murzyńskiej mniejszości domagającej się szeroko rozumianego równouprawnienia (działalność słynnego pastora Martina Luthera Kinga), Ameryka otworzyła przed Afroamerykanami dostęp m.in. do studiów, które do tej pory zarezerwowane były dla białych obywateli. Był to ważny, polityczny czynnik, umożliwiający również zmianę niechętnego nastawienia do jazzu środowisk związanych z edukacją muzyczną, co przyczyniło się do wprowadzania go stopniowo do systemu kształcenia na wielu amerykańskich uczelniach muzycznych. Jazz na początku swojego rozwoju był muzyką opartą na doświadczeniu słuchowym, wymagającym od muzyków zapamiętywania poszczególnych elementów muzycznych, tj. melodii, harmonii, temp, tonacji, jak również charakteru poszczególnych utworów, które najczęściej krystalizowały się podczas prób zespołowych lub też tzw. jam session, czyli spotkań muzyków najczęściej w klubach jazzowych, gdzie znane standardy wykonywali zmieniający się improwizujący instrumentalisci. Ten kolegialny sposób uczenia się muzyki, polegający na dopasowywaniu się ze swoimi impro-

wizatorskimi umiejętnościami do innych muzyków w trakcie występów na żywo, był najczęściej jednocześnie egzaminem i przepustką do kariery. Jam sessions były (zresztą są do dzisiaj) żywiolową i kreatywną formą sprawdzianu przydatności muzyków do aktywnej i profesjonalnej działalności na scenie jazzowej.

Poza doświadczeniem nabywanym na jam session i współpracy w zespołach, nie mniej ważnym czynnikiem indywidualnego rozwoju muzycznego było wielokrotne słuchanie nagrań swoich mistrzów i próby naśladowania ich gry, frazowania, artykulacji, a także powtarzania często bardzo długich fragmentów improwizacji, prowadzące do ich zapamiętania. W ten sposób muzycy przejmowali niejako od siebie konkretne muzyczne nawyki (*jazz patterns*), które stały się fundamentem wykonawczego kunsztu i stylu, tak skrajnie różniącego się od manieri wykształconej przez setki lat na bazie muzyki poważnej, opierającej się przede wszystkim na bezbłędnym odczytywaniu zapisu nutowego, w zgodzie z zaleceniami kompozytorów. Najbardziej istotne jest tu specyficzne, nieistniejące w muzyce poważnej frazowanie, które określa się terminem angielskim *swing*, doskonale odzwierciedlające w jazzie niezbędne kołysanie wyzwalane przez muzyków podczas wykonywania jazzowych utworów.

Częste określanie jazzu jako muzyki synkopowanej jest absolutnie uzasadnione, gdyż podkreśla inną wyróżniającą się cechę tego gatunku, a mianowicie rzadką nawet do tej pory – szczególnie w muzyce europejskiej – dominację rytmów wywodzących się z tradycji ludowej muzyki afrykańskiej, karaibskiej i latynoamerykańskiej.

Warto również zwrócić uwagę na zupełnie odmienny język używany przez jazzmanów na określanie muzycznych zjawisk dotyczących interpretacji, tempa, artykulacji etc.

Już sam fakt zastąpienia przez muzyków jazzowych włoskich określeń dotyczących muzyki określeniami angielskimi, których źródłosłowiem był często amerykański slang, jest czymś zupełnie w muzyce nowym i oryginalnym. Na przykład bardzo popularne wśród jazzmanów określenie dotyczące charakteru rytmu, czyli *groove* czy też *riffs* (charakterystyczne, wywodzące się z bluesa krótkie, często powtarzane frazy), a także uproszczenie zapisu harmonii do skrótowych, literowo-cyfrowych oznaczeń akordów przypominające barokowy zapis, znany pod nazwą *bass cyfrowany*.

Zwracam uwagę na te kwestie, gdyż rzucają one światło na późniejsze próby zaadoptowania tych naturalnych, wynikających z praktyki wykonawczej, cech gatunku wymagającego stworzenia takich koncepcji pedagogicznych, które mogły być implementowane na użytek systemu edukacji.

Muzyka jazzowa, a ściślej blues, ragtime, dixieland i swing przejęły w USA na początku XX wieku rynek muzyki popularnej i za sprawą radia i płyt zdominowały przestrzeń muzyczną Ameryki i Europy. Fenomen popularności jazzu nie byłby możliwy, gdyby nie rewolucja technologiczna, dająca tak potężne źródła promocji, jak radio, film, telewizja i nagrania płytowe. Należy przypomnieć, że muzyka jazzowa była uważana do lat 50. ubiegłego wieku za lekką, łatwą i przyjemną, królującą na tanecznych parkietach. Na większość repertuaru swingowego składały się piosenki komponowane m.in. przez Cole'a Portera czy Georga Gershwin. Ważnym czynnikiem popularyzacji jazzu od lat 30. do 50. ubiegłego wieku była moda na swingowo-taneczne filmowe ścieżki dźwiękowe.

Dopiero w drugiej połowie ubiegłego stulecia pojawili się jazzowi muzycy, którzy zerwali z komercyjnym, tanecznym wizerunkiem jazzu na rzecz intelektualnych i wyrafinowanych muzycznych koncepcji (m.in. Parker, Gillespie, Monk, Davies, Mingus, Coltrane). Tą nową drogą poszło na świecie (w Polsce m.in. Komeda) wielu znakomitych muzyków, rozszerzając estetyczne bogactwo jazzu, inicjując powstanie takich stylów, jak bebop, cool jazz, hard-bop.

Ferment wywołany przez kontestatorski i wybitnie kontrkulturowy charakter jazzu przełomu lat 50. i 60., doprowadził do coraz częstszych spotkań jazzowych wirtuozów ze współczesnymi kompozytorami, które zaowocowały powstaniem wielu dzieł łączących nurt muzycznej awangardy z jazzowymi ideami nonkonformistycznymi (m.in. Gunther Schuller, Georg Russel, Gil Evans, Miles Davies). Synteza tych dwóch gatunków ma swoją amerykańską nazwę *Third Stream* (trzeci nurt).

Te wszystkie wyżej wymienione okoliczności dały impuls do tworzenia jazzowych programów edukacyjnych, których autorami byli najczęściej wybitni muzycy jazzowi, legitymujący się jednocześnie wyższym, klasycznym wykształceniem muzycznym. Jazz w Ameryce – trzeba to podkreślić – nie był muzyką salonów, aczkolwiek wielu wybitnych amerykańskich kompozytorów inspirowało się tym gatunkiem w swojej twórczości, m.in. Gershwin i Stravinsky. Ta swoista, typowo amerykańska symbioza dwóch odmiennych (przynajmniej z europejskiego punktu widzenia) gatunków muzycznych, musiała w końcu doprowadzić do wyodrębnienia się nowej, jakże atrakcyjnej dla młodzieży formy kształcenia muzycznego, opartego na jazzowym archetypie, wskrzeszającym na nowo udział improwizacji w procesie tworzenia muzyki.

Pierwsi teoretycy, wykładowcy, uczelnie i publikacje dydaktyczne dotyczące muzyki jazzowej

Już na początku lat 30. ubiegłego wieku klasycznie wykształceni w konserwatoriach amerykańscy muzycy, którzy równolegle zajmowali się wykonywaniem jazzu i jego propagowaniem, rozpoczęli jazzową działalność edukacyjną m.in. w Nowym Jorku, Los Angeles i Bostonie. W 1935 roku ukazała się pierwsza ważna publikacja dotycząca również zagadnień jazzowych, *Modern Arranging and Orchestration* Norberta Bleihoffa, a magazyn muzyczny „Down Beat” wydrukował pierwsze transkrypcje jazzowych improwizacji. Joseph Schillinger rozpoczął nauczanie improwizacji w Schillinger House w Bostonie, szkole muzycznej, która z czasem przeistoczyła się w Berkeley College of Music, słynną kuźnię talentów jazzowych. Jednak palma pierwszeństwa, jeżeli chodzi o edukację jazzową, należy się w USA Lenowi Bowdenowi, który w latach 30. ubiegłego wieku założył pierwszą studencką orkiestrę jazzową na Alabama State University. Był on ponadto w latach 40. szefem tanecznych, swingowych orkiestr wojskowych armii amerykańskiej, dla których sformułował metody nauczania jazzu. W ich zakres wchodziły: nauka aranżacji, nauka improwizacji, doświadczenie zespołowe, indywidualne opanowanie instrumentu.

Jednak pierwszą uczelnią muzyczną na świecie, gdzie wprowadzono zajęcia z muzyki jazzowej było – i tu niespodzianka – Konserwatorium we Frankfurcie nad Menem. Miało to miejsce w 1928 roku za sprawą Bernharda Seklesa i Matyasa Seibera. Jednak po dojściu w Niemczech nazistów do władzy, zajęcia zostały zlikwidowane (Sekles i Seiber byli Żydami).

Warto przypomnieć, że pierwszą uczelnią amerykańską, w której w roku 1941 włączono do programu studiów *historię jazzu* była New School of Social Research w Nowym Jorku. Wykładali tam m.in. Leonard Feather (twórca *Encyclopedia of Jazz*), Robert Goffin i Marschall Stearns. Natomiast na University of North Texas można było w roku 1947 uzyskać dyplom z przedmiotu głównego *Dance Music*.

Jednak prawdziwy przełom w kwestii edukacji jazzowej nastąpił w roku 1950, kiedy ponad 30 uczelni włączyło do zakresu studiów przedmioty jazzowe. Od tej pory widoczna jest wzmożona aktywność wydawnicza, a to za sprawą publikacji profesjonalnych aranżacji i opracowań na zespoły jazzowe, dostosowanych stopniem trudności do możliwości wykonawczych muzyków – od niezwykle prostych po bardzo skomplikowane. Ważną rolę w rozwoju edukacji jazzowej na amerykańskich uczelniach odegrali producenci instrumentów, którzy zajęli się finansowaniem kursów jazzowych czy też uczelnianych festiwali. Wcześniej wspomniany Marshall Stearns za-

łożył w 1952 roku Institute of Jazz Studies, który do dzisiaj jest największym i najbardziej obszernym archiwum specjalizującym się w gromadzeniu materiałów dotyczących jazzu. W tym czasie uczelnie, m.in. Indiana State University (Indianapolis) i Lenox School of Jazz (Massachusetts), organizowały letnie kursy jazzowe dla młodych adeptów. Dużą popularnością cieszyły się obozy muzyczne, tzw. *jazz camps*, organizowane i prowadzone przez wybitnego kompozytora i aranżera jazzowego, Stana Kentona dla big-bandów, później przeobraziły się one w słynne *combo camps*, przejęte przez jednego z najwybitniejszych i najbardziej zasłużonych dla edukacji jazzowej saksofonistę i teoretyka, Jameya Aebersolda (Summer Jazz Workshops – University of Louisville, Kentucky).

Lata 60., 70. i obecna sytuacja edukacji jazzowej w USA

Lata 60. i 70. to kontynuacja i dalszy rozwój szkolnictwa jazzowego w USA, którego skalę najlepiej oddaje liczba 15 tysięcy zarejestrowanych w tym czasie szkolnych zespołów jazzowych. To właśnie uczelniane orkiestry – znane jako big-bandy – były fundamentem powstawania wydziałów jazzowych. Warto podkreślić, że obecnie można uzyskać dyplom z przedmiotu *jazz* na ponad 80 amerykańskich uniwersytetach. Dla podniesienia poziomu kształcenia uczelnie decydowały się zatrudniać do prowadzenia regularnych zajęć wybitnych, czynnych muzyków jazzowych. Inną formą edukacji było wprowadzenie tzw. *jazz clinics*, czyli krótkich, aczkolwiek intensywnych kursów mistrzowskich prowadzonych przez uznanych artystów. Miało to (i ma do dzisiaj) olbrzymie znaczenie, gdyż studenci mogą zapoznać się ze sposobami ćwiczenia, kształcenia, a także z filozofią doskonalenia się w dziedzinie improwizacji muzycznej bezpośrednio od swoich mistrzów.

W celu ujednoczenia standardów kształcenia i stworzenia uniwersalnego systemu edukacji jazzowej powstała w 1968 roku fundacja National Association of Jazz Educators. Organizacja ta została z czasem przekształcona w strukturę międzynarodową, znaną pod nazwą International Association of Jazz Educators, która na początku XXI wieku liczyła 8 tys. członków – wykładowców jazzowych z ponad 30 krajów. Niestety w 2008 roku ta zaśluzona dla jazzu instytucja zbankrutowała.

Niewątpliwie ważnym czynnikiem, który wpłynął na rozwój koncepcji nauczania jazzu jest dorobek dydaktyczny założyciela wydziału jazzowego na Indiana University, Davida Bekera, który napisał ponad 70 podręczników na temat jazzowej improwizacji, aranżacji, kompozycji i edukacji. Słynnymi absolwentami tego wydziału są m.in. Michael Brecker, Randy Brecker czy Chris Botti. Olbrzymią popularnością cieszą się do dzisiaj meto-

dy i podręczniki absolwenta Indiana University, wspomnianego wcześniej Jameya Aebersolda. Wypada tutaj wymienić osiągnięcia na tym polu Jerry'ego Cockera, założyciela wydziału jazzowego na University of Miami. Oczywiście, jest to tylko kilka nazwisk z grona setek wybitnych pedagogów, którzy opracowali i wydali setki publikacji dotyczących zagadnień związanych ze sztuką improwizacji. Warto zatrzymać się na chwilę nad koncepcją Aebersolda, znaną pod nazwą *Music Minus One*, która umożliwia indywidualne ćwiczenie instrumentalistów bez potrzeby korzystania z uwag pedagoga. Aebersold doszedł do wniosku, że najlepszym rozwiązaniem dla ćwiczących samodzielnie muzyków, niemających do dyspozycji sekcji rytmicznej, jest nagranie jej w wersji stereo (fortepian, kontrabas, perkusja) przez profesjonalnych jazzmanów, którzy grają w ten sposób, aby soliści mogli próbować improwizować do zarejestrowanych na CD akompaniamentów. Są to albo znane standardy, albo powszechnie stosowane w jazzie progresje harmoniczne. Oprócz płyt, w skład pakietu wchodzi nuty z teoretycznym opisem i sugestiami autora, w jaki sposób wykonywać poszczególne muzyczne ćwiczenia. System Aebersolda ma tę zaletę, że daje możliwość aktywnej pracy z materiałem, którego wybrane segmenty można ciągle powtarzać, aż do uzyskania satysfakcjonującego stopnia instrumentalnej biegłości. Aktywność Aebersolda nie ogranicza się tylko do działalności edytorskiej. Jest on równocześnie dyrektorem cenionych Jamey Aebersold Summer Jazz Workshops, gdzie wykłada i popularyzuje swoją metodę doskonalenia warsztatu jazzowego.

Ważnym czynnikiem integrującym amerykańskie szkolnictwo jazzowe jest The Thelonious Monk Institute of Jazz, założony w 1986 roku w Waszyngtonie. Głównym celem instytutu jest pomoc w formie stypendiów dla najzdolniejszych młodych muzyków, inicjowanie specjalnych programów nauczania, wykraczających swoim zasięgiem poza granice Stanów Zjednoczonych oraz popularyzacja amerykańskich wzorców edukacji jazzowej na całym świecie. Podobną rolę, mającą duży wpływ na obecność jazzu w amerykańskim szkolnictwie, odgrywa Lincoln Center w Nowym Jorku, którego szefem jest Wynton Marsalis. Ośrodek zajmuje się tworzeniem programów nauczania skierowanych do początkujących adeptów jazzu, jak również tych bardziej zaawansowanych. Skupia wokół siebie i współpracuje z najwybitniejszymi muzykami jazzowymi, publicystami i pedagogami. Ta szeroka, edukacyjna działalność i profesjonalne podejście do popularyzacji jazzu wyróżnia Lincoln Center na tle innych muzycznych amerykańskich organizacji.

Innym ważnym czynnikiem uzupełniającym obraz edukacji jazzowej są wydawnictwa, jak chociażby magazyn muzyczny „Down Beat”, poświęca-

jący wiele miejsca tematom związanym z kierunkami i profilami kształcenia. Zainicjował on jednocześnie bardzo popularną coroczną ankietę, której celem jest wybór najlepszych wydziałów jazzowych, studenckich zespołów i solistów w poszczególnych kategoriach instrumentalnych, kompozycji, aranżacji i jazzowej wokalistyki. Laureaci rankingu mają zapewnioną profesjonalną promocję, w tym trasy koncertowe i nagrania.

Te wszystkie opisane wyżej formy działalności skupionej wokół jazzowej edukacji stanowią o sile, świeżości i niemalejącej atrakcyjności jazzu wśród kolejnych pokoleń amerykańskich muzyków, którzy spełnienie swoich ambicji i marzeń lokują od kilkudziesięciu lat m.in. w bogatej ofercie studiów jazzowych, stojących często na bardzo wysokim poziomie.

Skrótowy opis filozofii studiów jazzowych na dwóch przodujących wydziałach muzyki jazzowej w USA

Eastman School of Music (Rochester)

Celem studiów na Wydziale Jazzu i Współczesnych Mediów Eastman School of Music jest:

- przygotowanie najzdolniejszych studentów do samodzielnej działalności na polu wykonawczym oraz pedagogicznym,
- zaoferowanie szeroko zakrojonego programu nauczania, obejmującego najważniejsze tradycje wykonawcze czasów minionych oraz najważniejsze zjawiska muzyczne dotyczące naszych czasów,
- opieka na drodze poszukiwania indywidualnych środków artystycznego przekazu studenta na płaszczyźnie wykonawczej, kompozytorskiej, aranżacyjnej i pedagogicznej,
- zapewnienie lokalnym oraz międzynarodowym gremiom pedagogicznym możliwości kontaktu ze sztuką wykonawczą najwyższego kalibru, zarówno w muzyce jazzowej, jak i w dziedzinie współczesnych mediów.

Filozofia nauczania

Wydział Jazzu i Współczesnych Mediów uczelni Eastman School of Music stawia sobie za cel odkrywanie i kształcenie najbardziej utalentowanych przedstawicieli nowej generacji muzyków jazzowych, którzy będą formowali oblicze muzyki w przyszłości. Poczynając od procesu rekrutacji, chętny do studiowania na Eastman musi poddać się kilkietapowemu procesowi selekcji, której celem jest wyłonienie najzdolniejszych jednostek. W skład tego procesu wchodzi przesłuchania z jazzu oraz muzyki klasycznej, jak również egzaminy z kształcenia słuchu i teorii muzycznej. Z około stu nagrań kwalifikacyjnych nadsyłanych rokrocznie przed naborem na studia,

wybiera się około czterdziestu kandydatów, którzy otrzymują zaproszenie na przesłuchanie na żywo. Ostatecznie możliwość podjęcia studiów dostaje około 10% kandydatów spośród wszystkich zgłoszonych. Eastman School of Music liczy sobie około 800 studentów, z czego około 50 stanowią jazzmani.

Po dopuszczeniu na studia studenci otrzymują możliwość uzyskania najbardziej wszechstronnej edukacji z zakresu jazzu. Macierzysta kadra profesorska pracuje ze studentami regularnie. Częsty kontakt studentów z profesorami jest wzbogacony o lekcje otwarte i gościnne występy artystów o międzynarodowej renomie. Program studiów jazzowych na Eastman był na przestrzeni lat modyfikowany tak, aby umożliwić studentom specjalizującym się w wykonawstwie bądź kompozycji, maksymalne wykorzystanie ich potencjału.

Począwszy od roku 1970, w którym kompozytor Rayburn Wright, pianista i kompozytor Bill Dobbins, saksofonista Ram Ricker stworzyli pierwszą kadre Wydziału Jazzu i Współczesnych Mediów na Eastman, i ułożyli pierwsze programy studiów, wraz ze stopniami akademickimi, filozofia wydziału pozostaje taka sama jak na początku:

Celem jest wykształcenie profesjonalnych, kompetentnych muzyków w różnorodnych gatunkach muzycznych opartych na jazzie, którzy będą w stanie nadać muzyce indywidualne piętno, niezależnie od kontekstu, w jakim przyjdzie im działać. (<http://www.esm.rochester.edu/jazz/>)

Kadra wydziału wierzy, że osiągnięcie tego celu jest wykonalne, jeśli umożliwi się studentom kontakt zarówno z jazzową, jak i klasyczną praktyką wykonawczą, z naciskiem na aspekty związane z nauką improwizacji.

Organizowane przez wydział warsztaty stwarzają idealne warunki, aby studenci mogli doskonalić swe umiejętności, przechodząc cały proces jazzowej edukacji. Warsztaty dodają do programu studiów bogate kursy współczesnej sztuki wykonawczej oraz przygotowują do nagrań.

Połączenie doświadczeń pracy w zespołach ze studiami improwizacji, kompozycji, teorii, kształcenia słuchu, w atmosferze ożywionego dyskursu muzycznego, nadaje kształceniu wymiar holistyczny.

Siłą programu studiów na Wydziale Jazzu i Współczesnych Mediów jest wytężona praca, wymagana od studentów w każdym aspekcie studiów, połączona z indywidualną opieką pedagoga. Zakres materiału muzycznego realizowanego w programie studiów jest ściśle ustalony, niemniej jednak profesorowie, przekazując niezbędne informacje, zachęcają studentów do poszukiwania własnego stylu i języka muzycznej wypowiedzi.

Western Michigan University Jazz Studies (Kalamazoo)

Wydział Jazzu Western Michigan University zyskał międzynarodowe uznanie dla swojego unikalnego podejścia do kształcenia w zakresie muzyki jazzowej, dzięki czemu uczelnia przyciąga studentów z całej Ameryki oraz z zagranicy. Absolwenci wydziału jazzu należą do czołówki swoich generacji w dziedzinie jazzu, popu, musicalu, produkcji muzycznej, kompozycji, aranżacji oraz muzycznej edukacji.

Studenci wydziału są regularnie nagradzani wyróżnieniami miesięcznika „Down Beat” w kategoriach solistycznych, zespołowych oraz kompozytorsko-aranżacyjnych. Od 1984 r. studenci Wydziału Jazzu WMU uzyskali 100 takich wyróżnień, co plasuje uczelnię na trzecim miejscu wśród wydziałów jazzowych w Ameryce w tym okresie.

Klub jazzowy „The Union”, zlokalizowany w centrum miasta Kalamazoo ściśle współpracuje z Wydziałem Jazzu WMU, czego owocem są koncerty studentów oraz wykładowców w klubie (około 80 w ciągu roku).

Poza regularnymi zajęciami instrumentalnymi ze stałą kadrą, wydział organizuje lekcje otwarte i warsztaty ze światowej sławy muzykami jazzowymi. W ostatnich latach uczelnię odwiedzili: Bobby McFerrin, Wynton Marsalis, Joe Lovano, Tom Harrell, Bob Mintzer, Kenny Garrett, Randy Brecker i wielu innych. Muzykami na stałe współpracującymi z wydziałem są Fred Hersch i Billy Hart.

Oczywiście oba te wydziały – zresztą jak większość wydziałów jazzowych w USA – daje możliwość uzyskania stopni naukowych *bachelor* i *master* z poszczególnych przedmiotów nauczania.

Przekrojowe spojrzenie na jazzową edukację w Niemczech

Popularność muzyki jazzowej w Europie przyczyniła się do powstania w wielu krajach szkół jazzowych, często mających status wydziałów wyższych szkół muzycznych. Najwięcej jest ich w Niemczech, w sumie 18.

1. Berlin. Jazz-Institut Berlin – studium jazzu dla studentów uczelni Hochschule für Musik „Hanns Eisler” Berlin i Universität der Künste Berlin.

2. Brema. Hochschule für Künste Bremen (University of the Arts Bremen) – wydział jazzu oraz gatunków pokrewnych założony w 1992 roku, oferujący możliwość ukończenia studiów z tytułem *bachelor*.

3. Dreżno. Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber” – wydział jazz/rock/pop, oferujący dwa profile studiów: instrumentalny i kompozycję w toku *bachelor*, *master* lub z możliwością uzyskania stopnia dyplomowanego muzyka.

4. Essen. Folkwang-Hochschule Essen – wydział jazzu założony w 1988 roku, oferujący stopień *bachelor* w dwóch profilach: *wykonawca jazzowy* oraz *wykonawca jazzowy i pedagog* oraz *master* również w dwóch profilach: *wykonawca improwizujący* oraz *producent artystyczny*.

5. Frankfurt nad Menem. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst – kierunek jazzu i muzyki popularnej założony w 1994, zreorganizowany w 2005, oferujący możliwość odbycia dwuletnich studiów podyplomowych o profilu jazzowym.

6. Hamburg. Hochschule für Musik und Theater – kierunek jazzu założony w 1985, oferujący studia w toku *bachelor* w zakresie jazzu i gatunków pokrewnych oraz w toku *master* w zakresie kompozycji.

7. Hannover. Hochschule für Musik und Theater – wydział jazz/pop/rock, oferujący studia w toku *bachelor* o profilu instrumentalnym bądź edukacyjnym oraz w toku *master* o profilu instrumentalnym.

8. Kolonia. Hochschule für Musik Köln – kierunek studiów jazz/pop, oferujący studia w toku *bachelor* oraz *master* o profilu instrumentalnym.

9. Lipsk. Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy” – kierunek jazz/popular music/musical zapoczątkowany w 1969 roku, oferujący możliwość ukończenia studiów ze stopniem na dyplomie, z opcją dodatkowego semestru dającego kwalifikacje pedagogiczne.

10. Mainz. Hochschule für Musik der Johannes Gutenberg-Universität Mainz – studium jazzu i muzyki popularnej, oferujące studia w toku *bachelor* i *master* o profilu instrumentalnym.

11. Mannheim. Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim – studia jazzowe, istniejące od 1993 roku, oferujące kształcenie w toku *bachelor* o profilu instrumentalnym oraz w toku *master* o profilu instrumentalnym bądź studia kompozytorsko-aranżerskie w tym samym toku.

12. Monachium. Richard Strauss-Konservatorium – kierunek studiów *muzyk zawodowy* ze specjalizacją jazzową, istniejący od 1992 roku, oferujący studia w toku *bachelor* oraz *master* o profilu instrumentalnym, a od roku 2012/2013 także w zakresie edukacji jazzowej w toku *master*.

13. Norymberga. Hochschule für Musik Nürnberg/Augsburg.

14. Osnabrück. Fachhochschule Osnabrück, Institut für Musik – studia w toku *bachelor* o profilu instrumentalno-pedagogicznym.

15. Saarbrücken. Hochschule für Musik Saar – kierunek studiów, założony w 2004 roku, oferujący studia w toku *bachelor – jazz i muzyka współczesna*, *master – jazz i muzyka przeszłości* oraz o profilu pedagogicznym.

16. Stuttgart. Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst – kierunek studiów jazzu i muzyki popularnej, założony w 1987 roku, oferu-

jący studia instrumentalne w toku *bachelor* i *master* oraz studia kompozytorskie w toku *master*.

17. Weimar. Institut für Jazz der Hochschule für Musik „Franz Liszt” – Instytut Jazzu, istniejący od 2000 roku, oferujący studia w toku *bachelor* i *master* o profilu instrumentalnym.

18. Würzburg. Hochschule für Musik Würzburg – kierunek studiów jazzowych, istniejący od 2001 roku, oferujący studia w toku *bachelor* i *master* o profilu instrumentalnym.

Programy kształcenia dla studiujących jazz w niemieckich szkołach muzycznych opierają się na wzorcach, metodach i podręcznikach wykorzystywanych i sprawdzonych w USA. Wiele z tych wydziałów było organizowanych przez doświadczonych i kompetentnych amerykańskich wykładowców lub też muzyków europejskich, mających za sobą studia na amerykańskich uczelniach. Powszechną praktyką jest zapraszanie na wykłady gwiazd amerykańskiego jazzu, często oferując im dogodne warunki finansowe, aby zachęcić ich do podjęcia na stałe pracy w charakterze pedagogów. Na przykład założycielem i długoletnim dziekanem Wydziału Jazzowego przy Hochschule für Musik w Kolonii był przez całe lata amerykański puzonista jazzowy, jednocześnie świetny pedagog Jiggs Whigham, który zaangażował się w ostatnich latach w rozwój Jazz-Institut w Berlinie. Cechą charakterystyczną niemieckich wydziałów jazzowych jest ich głębokie zakorzenienie w publicznym systemie szkolnictwa wyższego, z czego wynikają gwarancje stabilności finansowej. Nieporównywalna w stosunku do innych europejskich krajów liczba wydziałów jazzowych w Niemczech jest świadectwem wielkich przeobrażeń społecznych i kulturalnych, które zaszły tam po II wojnie światowej. Ważną rolę na jazzowej mapie Niemiec odgrywa Jazzinstitut Darmstadt, który jest największym ośrodkiem naukowym w Europie, zajmującym się archiwizowaniem i wydawaniem publikacji dotyczących jazzu.

Jazz-Institut Berlin – filozofia i przebieg studiów

„Celem działalności JIB – jak reklamuje się instytut – jest pomoc studentom w odnajdywaniu własnej tożsamości muzycznej, przy jednoczesnym umożliwieniu zapoznania się ze specyfiką zawodu muzyka jazzowego.

Jazz, jako jedna z form artystycznej ekspresji dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku, zawsze odgrywał i nadal odgrywa istotną rolę we współczesnym świecie, symbolizując pragnienie poszukiwania nowych form wyrazu, odcinających się od tradycyjnych, plebejskich wzorców kultury.

Imponująca sieć międzynarodowych, międzyuczelnianych kontaktów ma służyć studentom nie tylko w zdobywaniu niezbędnych doświadczeń muzycznych poprzez zgłębianie arkanów różnorodnych stylów muzycznych, ale przede wszystkim w stworzeniu podwalin pod samodzielną działalność muzyczną po ukończeniu studiów.

Wydział oferuje kształcenie w oparciu o aktualne możliwości technologiczne, z wykorzystaniem internetowych platform wiedzy i nauki, co stanowi zasadniczy element studiów. Nowa siedziba szkoły oferuje liczne udogodnienia w postaci zróżnicowanych sal do zajęć i ćwiczeń, sali przeznaczonej do workshopów i koncertów oraz studia nagrań.

Celem JIB jest możliwość zapewnienia studentom wolności i przestrzeni, niezbędnych do twórczej wymiany doświadczeń i idei.” (<http://www.jazz-institut-berlin.de/>)

Podsumowanie

Moim celem nie było dokładne opisanie struktur edukacji jazzowej w USA i Niemczech. Chciałem przede wszystkim uwidocznić skalę zagadnienia i podkreślić wpływ funkcjonowania wydziałów jazzowych na globalny rynek muzyczny. Pragnę zwrócić uwagę na duże znaczenie i popularność, jakie zdobyła sobie edukacja jazzowa choćby w takich krajach, jak Holandia, Belgia, Szwecja, Szwajcaria, Finlandia, Norwegia czy też Anglia. Ten wynikający z naturalnych potrzeb muzycznych młodzieży trend w europejskim systemie kształcenia muzyki spowodował powstanie międzynarodowej organizacji pod nazwą Pop and Jazz Platform, której członkami są wykładowcy wydziałów muzyki popularnej, filmowej, jazzowej, działających w Europie. Coroczne sympozja organizowane są po to, aby wymieniać się doświadczeniami, tworząc jednocześnie programy nauczania dostosowane do potrzeb i oczekiwań młodzieży, pragnącej studiować kierunki wykraczające poza tradycyjne i nieco już archaiczne akademickie ramy, związane z muzyką poważną.

Wybór trzech wydziałów jazzowych, o których wspomniałem, związany jest z moim osobistym doświadczeniem pedagogicznym z tymi ośrodkami muzycznymi.

Strony internetowe ważniejszych organizacji i uczelni wymienionych w rozdziale

Jazz at Lincoln Center – <http://lc.lincolncenter.org/organizations/resident-organization-sites/jazz-at-lincoln-center>

Pop and Jazz Platform – <http://www.aecinfo.org/Content.aspx?id=150>

Eastman School of Music – Jazz Studies and Contemporary Media – <http://www.esm.rochester.edu/jazz/>

Western Michigan University Jazz Studies – <http://www.wmich.edu/jazz/>

Jazz-Institut Berlin – <http://www.jazz-institut-berlin.de/>

Wnioski i podsumowanie

Andrzej Białkowski

Książka jest próbą całościowego spojrzenia na sytuację edukacji jazzowej w Polsce, uwzględniającą kluczowe sektory jej funkcjonowania. Prowadzone na jej kartach analizy koncentrują się jednak na wybranych aspektach zagadnienia, co wynika przede wszystkim ze specyfiki tego opracowania, którego celem było dostarczenia co najwyżej „fotografii systemu”. Koncentrujemy się tu przede wszystkim na instytucjach kształcenia formalnego, które w dziedzinie edukacji jazzowej i edukacji w dziedzinie muzyki estradowej odgrywają dziś rolę dominującą, co nie znaczy oczywiście, że tracimy z pola widzenia praktyki edukacji nieformalnej. Istnienie wielu ich twórczych przejawów analizujemy i konstatujemy z zadowoleniem w wielu częściach tego opracowania. Podobnie wskazujemy, że zaniedbania w dziedzinie praktyki badawczej tworzą w niej liczne luki poznawcze.

Mamy oczywiście świadomość, że samo istnienia instytucji kształcenia nie gwarantuje efektywnego nauczania. Doświadczenia edukacji jazzowej w wielu krajach wskazują raczej na to, że obszary te bardzo często się rozchodzą. Dobrym przykładem może być tutaj Ukraina, gdzie system kształcenia jazzowego rozwinięty jest nie gorzej niż w Polsce i obejmuje wszystkie typy szkół (od podstawowych, po wyższe), sama zaś praktyka nauczania napotyka ogromne trudności. Zdaniem Olgi Kizłowej, jednej z czołowych ukraińskich ekspertek jazzowych, jest ona niczym innych jak tylko działaniem opartym na intuicji, bez należytej bazy dydaktycznej w postaci podręczników, opracowań metodycznych i bazy technicznej (Kizłowa 2006). Jest to więc edukacja w wysokim stopniu nieefektywna i niezadowolająca. Sytuacja w Polsce jest pod tym względem zdecydowanie korzystniejsza, nie tylko ze względu na bardziej rozwiniętą bazę materialną (oraz inne wewnętrzne uwarunkowania), lecz także sieć kontaktów, które wywarły znaczny wpływ na budowanie tożsamości poszczególnych ośrodków, zwłaszcza na poziomie szkolnictwa wyższego. Nie oznacza to oczywiście, że wskazane przez Kizłową braki nie są udziałem także polskich instytucji kształcenia jazzowego (zarówno na poziomie średnim, jak i wyższym).

Mam tu na myśli np. niedostatek oryginalnych i opartych na polskiej tradycji opracowań metodycznych poświęconych nauczaniu jazzu albo popularyzacji tej muzyki w środowiskach odbiorców.

Christopher Small, jeden z najbardziej wrażliwych i oryginalnych badaczy zachowań muzycznych, w swojej sztandarowej pracy *Musicking. The Meanings of Performing and Listening* (1998) unaocznia badaczom, że każda ich rekonstrukcja wymaga odwołania się do źródeł i tradycji, która je ukształtowała. W odniesieniu do badań muzycznej edukacji oznacza to przede wszystkim konieczność pogłębionej rekonstrukcji praktyk nauczania, odwołania się do ideowych założeń leżących u ich podstaw programów, a często także odtworzenia związanych z tym procedur stosowanych przez nauczycieli. W przypadku nauczania jazzu jest to zagadnienie w szczególności sposób złożone, ze względu na charakter samej muzyki, a także specyficzny typ interakcji panujący tu pomiędzy nauczycielem a studentem (uczniem), nakierowany w większym stopniu na otwieranie wyobraźni niż wąsko pojęte kształtowanie umiejętności. Analizy prowadzone w tej książce dotyczą niektórych aspektów tego zagadnienia, choć w podstawowym sensie stanowią raczej dogodny punkt wyjścia do ich podjęcia w toku dalszych, pogłębionych badań. Charakterystyki, na których się tu koncentrujemy, są bowiem właściwą przesłanką do precyzyjnego kształtowania przyszłych priorytetów poznawczych.

Nie należy jednak zapominać także o bardziej bezpośrednich aspektach naszego przedsięwzięcia. W pierwszym rzędzie jest ono bowiem rekonstrukcją faktów, pozwalającą na uchwycenie zasadniczych cech systemu kształcenia w dziedzinie jazzu i muzyki estradowej, poznanie jego słabych i mocnych punktów, obszarów, które wymagają interwencji bądź działań wartych szerszego upowszechniania, co ma znaczenie czysto praktyczne.

W zakończeniu przywołamy wybrane wątki prowadzonych w tej książce analiz, które mają zasadnicze znaczenie dla badanego przez nas sektora.

Po pierwsze, należy tu wskazać sytuację kadrową, niewątpliwie dominującą dziś i niezwykle dotkliwy problem edukacji jazzowej w Polsce. Dotyczy on wszystkich monitorowanych przez nas instytucji kształcenia jazzowego, zarówno na poziomie średnim, jak i wyższym. Oczywiście w poszczególnych ośrodkach ma on swoją specyfikę i intensywność, ale dotyka nawet najbardziej ustabilizowanych z nich, takich jak Akademia Muzyczna w Katowicach, gdzie niedobory kadrowe są jedną z głównych przyczyn uniemożliwiających utworzenie Wydziału Jazzu. Na marginesie warto tu nadmienić, że tego typu jednostki organizacyjnej nie ma w żadnej szkole wyższej w Polsce, co niewątpliwie jest jednym z ważnych wskaźników

oceny stabilności tego środowiska. Konstatacja ta nie posiada oczywiście charakteru oceniającego, lecz jest jedynie stwierdzeniem stanu, któremu trudno się dziwić, pamiętając o tym, że okres intensywnego rozkwitu edukacji jazzowej w szkolnictwie wyższym w Polsce (zwłaszcza w sensie ilościowym) przypada na pierwszą dekadę XXI wieku.

Przeprowadzone przez nas analizy wskazują, że łagodzenie niedoborów kadrowych jest problemem, w którego rozwiązanie instytucje kształcenia angażują się z dużą intensywnością. Niewątpliwie szybciej zostanie on przezwyciężony w akademiach muzycznych, gdzie liczba otwartych (lub planowanych) przewodów doktorskich i habilitacyjnych jest większa i z pewnością przyniesie poprawę sytuacji w niezbyt odległej perspektywie czasu (pozwoli więc na rozwój ośrodków i oferowanie nowych form kształcenia). W szkołach nieartystycznych (uniwersytetach i PWSZ) jest to problem nieco poważniejszy, co jest w znacznym stopniu powiązane z ich tradycją oraz strategiami, które przyjęte zostały w trakcie ich tworzenia i stabilizowania kierunków (np. wliczanie do minimów kadrowych pracowników o kwalifikacjach pokrewnych, zatrudnianie tzw. dwuetatowców). Niezależnie od tego, perspektywy także w tym sektorze są niewątpliwie optymistyczne.

Na poziomie średniego szkolnictwa jazzowego problemem jest dysproporcja pomiędzy szkołami zlokalizowanymi w dużych ośrodkach miejskich, gdzie istnieją silne środowiska jazzowe (np. w Warszawie), a ośrodkami mniejszymi, gdzie dostęp do wysoko wykwalifikowanej kadry jest mniejszy, co bez wątpienia stanowi barierę dla rozwoju szkół oraz efektywności nauczania.

Po drugie, warto też podkreślić nieustabilizowaną w dostatecznym stopniu bazę kształcenia. Chodzi tu w pierwszym rzędzie o infrastrukturę „specyficznie jazzową i estradową”, a zwłaszcza instrumenty, sprzęt nagłaśniający itp. Problem niedoborów w tym zakresie dotyczy wszystkich ośrodków (mam tu na myśli zarówno szkoły wyższe, jak i średnie), choć istnieją pod tym względem znaczące różnice, wynikające z tradycji oraz liczby lat ich funkcjonowania. Relatywnie dobra jest natomiast baza lokalowa, ośrodki kształcenia jazzowego korzystają tu z na ogół nowoczesnej bazy akademii muzycznych bądź uniwersytetów i PWSZ. Jeśli więc dotyczą je niedostatki, to są one związane z sytuacją poszczególnych szkół.

Odrębny problem stanowią biblioteki i fonoteki. We wszystkich akademiach muzycznych są to placówki stabilne i relatywnie dobrze wyposażone, oferujące studentom i pracownikom dostęp do dziesiątek tysięcy woluminów. Literatura jazzowa (w tym książki, partytury, nagrania) jest tu jednak obecna zdecydowanie w skromniejszym zakresie. Choć większość bibliotek

oferuje podstawowe opracowania z zakresu historii i teorii jazzu, harmonii jazzowej i improwizacji, a także partytury i opracowania dzieł literatury jazzowej oraz nagrania, najczęściej nie jest to jednak wystarczające. Jeszcze bardziej niekorzystnie prezentują się na tym tle zasoby bibliotek szkół nieartystycznych (uniwersytety), gdzie dostępność literatury jazzowej jest bardzo skromna.

Po trzecie, uchwytnym niedomaganiem edukacji jazzowej w naszym kraju, na co należy tu zwrócić uwagę, jest też brak stabilnego zaplecza naukowego oraz brak jasno sprecyzowanych priorytetów badawczych w tej dziedzinie. Pedagogika jazzu jest dyscypliną, która w ostatnich latach rozwija się w wielu krajach z dużą intensywnością. Ma na swoim koncie zarówno liczne osiągnięcia o charakterze poznawczym, jak i głęboko osadzony w świadomości badaczy kanon podstawowej literatury. W Polsce badania z tego zakresu pojawiają się incydentalnie i w nikłym zakresie przebijają się do świadomości międzynarodowej społeczności badaczy zagadnień związanych z nauczaniem jazzu. Brak ich zarówno na łamach międzynarodowych czasopism, jak i konferencjach poświęconych edukacji jazzowej. Jest to sytuacja, która utrudnia stabilizowanie kształcenia jazzowego w strukturze szkół wyższych, a zwłaszcza uniwersytetów, gdzie problematyka badawcza traktowana jest priorytetowo.

Po czwarte, niewątpliwie słabym punktem systemu edukacji jazzowej w Polsce jest niewielka liczba programów nakierowanych na popularyzację tej muzyki w szerokich kręgach odbiorców. Powszechna edukacja muzyczna w szkołach ogólnokształcących nie stawia edukacji jazzowej wśród swoich priorytetów, zarówno w programach nauczania, jak i podręcznikach szkolnych. Problematyka ta pojawia się incydentalnie. Niezbędne w tym zakresie są inicjatywy animatorów muzycznych wspieranych przez samorządy oraz programy o zasięgu ogólnokrajowym, wspierane przez MKiDN.

Dotychczasowe polskie doświadczenia w tym zakresie są bardzo zachęcające. Mam tu na myśli niemal trzydziestoletnie doświadczenia Małej Akademii Jazzu, a także liczne, lokalne inicjatywy angażujące artystów do realizacji projektów edukacyjnych, które opisaliśmy w tym raporcie.

Niezależnie od wskazanych powyżej problemów, edukacja jazzowa jest dziś niewątpliwie jednym z bardziej atrakcyjnych i dynamicznie rozwijających się obszarów kształcenia muzycznego w Polsce. Jej krzepnięcie w strukturach organizacyjnych szkół (zarówno średnich, jak i wyższych) jest też dziś w coraz większym stopniu nie tyle troską uprawiających ją muzyków, ile raczej ambicją samych ośrodków, zainteresowanych posiadaniem w ofercie kierunków o dużej atrakcyjności dla pragnących podejmować kształcenie kandydatów.

Literatura

- Kizlova O. (2006), *Kak zhivetsa jazzu v Ukraine*, „Jazz” 2006, nr 1, s. 13–16.
- Small C. (1998), *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*, Middletown, Wesleyan University Press.