

Kanon wykonawczy muzyki poważnej jako przestrzeń spotkania Innego

Streszczenie: Tematem artykułu jest poznawanie i upowszechnianie kultury innych narodów i kręgów cywilizacyjnych na przykładzie muzyki poważnej w kontekście bezpieczeństwa kulturowego. Poczucie bezpieczeństwa kulturowego, trudne do osiągnięcia w zmieniającym się świecie, nie jest możliwe bez otwartości na Innego, które z kolei nie może zaistnieć, gdy brak uznania wartości własnej kultury. Wychodząc z tego założenia, autorka analizuje działalność wybranych orkiestr symfonicznych i festiwali muzyki współczesnej w Polsce i za granicą (w Europie i poza nią). Ten wycinek życia kulturalnego pozwala na dostrzeżenie ciekawych zjawisk, związanych z tradycją, przyzwyczajeniami słuchaczy, społecznymi oczekiwaniami wobec instytucji kultury, różnicami międzykulturowymi. Akt wykonania i percepcji utworu muzycznego jest aktem komunikacyjnym, w sprzyjających okolicznościach umożliwiając zbliżenie się do Innego i poznanie go.

Słowa kluczowe: kultura muzyczna, upowszechnianie muzyki, bezpieczeństwo kulturowe

Wprowadzenie

Dynamiczne przemiany w układzie narodowościowym ludności wielu krajów świata, także krajów europejskich, tworzą nieznane dotąd problemy i generują nowe wyzwania. W tej sytuacji dużego znaczenia nabiera kwestia bezpieczeństwa kulturowego, zarówno obiektywnego – definiowanego jako brak zagrożeń, wynikający z właściwej ochrony dóbr kultury materialnej i duchowej, jak i subiektywnego – określa-

* Magdalena Sasin – dr, adiunkt w Katedrze Edukacji Artystycznej i Pedagogiki Twórczości Wydziału Nauk o Wychowaniu Uniwersytetu Łódzkiego. Zainteresowania naukowe: edukacja estetyczna i artystyczna ze szczególnym uwzględnieniem edukacji muzycznej, edukacja medialna, upowszechnianie sztuki wśród dzieci, młodzieży i dorosłych w instytucjach pozaszkolnych, poprzez media oraz w sytuacjach nieformalnych (rodzina, przyjaźnie, zainteresowania, czas wolny), ekologia akustyczna.

nego jako poczucie bezpieczeństwa kulturowego i swobody ekspresji¹. Budowaniu i wzmacnianiu obiektywnego poczucia bezpieczeństwa kulturowego służyć powinny głównie działania polityków na szczeblu krajowym i międzynarodowym, natomiast budowanie subiektywnego poczucia bezpieczeństwa kulturowego jest wyzwaniem dla pedagogiki. Szczególnego znaczenia nabiera tutaj edukacja międzykulturowa. Mimo pewnych kontrowersji zwykle uważa się, że wielokulturowość, czyli egzystencja na wspólnym obszarze wspólnot, które cechuje poczucie odrębności narodowej, powinna prowadzić do międzykulturowości, a więc interakcji między tymi kulturami, ich wzajemnego przenikania się i wymiany wartości. Nie jest to możliwe bez intencjonalnego i pełnego otwartości spotkania z Innym – spotkania, które, jak wskazywał kilkanaście lat temu Ryszard Kapuściński, jest jednym z najważniejszych wyzwań ludzkości XXI wieku².

Wzajemnemu zrozumieniu sprzyja jak najlepsze poznanie innych narodów – nie tylko ich gospodarki czy demografii, ale także kultury. Jeden z ojców integracji europejskiej, Jean Monnet, niezadowolony z przebiegu tego procesu, miał powiedzieć, że gdyby zaczynał jeszcze raz, zacząłby od kultury³. Jak podkreśla M. Krycki, kultura:

[...] nie jest już jedynie wewnętrznym czynnikiem identyfikacji społecznej, ale staje się środkiem identyfikacji danego kraju w globalnej świadomości. Tak jak wiek XX wygenerował nową dziedzinę gospodarki – turystykę, [...], tak wiek XXI – przez pojawienie się fenomenu globalizacji i wolnej przestrzeni wymiany idei i wartości – staje się wiekiem kultury⁴.

Wśród zjawisk związanych z kulturą szczególny charakter ma sztuka, uważana przez Bogdana Nawroczyńskiego za najwyższe piętro w układzie hierarchicznym kultury, gdyż zarówno jej wytwory, jak i czynności ją konstytuujące są aksjotwórcze⁵. Tworzenie i percepcja sztuki mogą być postrzegane jako szczególny przykład procesu komunikowania się – przekazywania informacji, poglądów, emocji i sposobu postrzegania świata między twórcą a odbiorcą oraz w gronie odbiorców między sobą. Komunikacyjna funkcja sztuki uważana jest za jedną z najistotniejszych⁶. W odnie-

¹ J. Czaja, *Bezpieczeństwo kulturowe. Zarys problematyki*, Krakowska Szkoła Wyższa im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, Kraków 2004.

² R. Kapuściński, *Spotkanie z Innym – jako wyzwanie XXI wieku*, „Gazeta Wyborcza”, 1.10.2004, <http://wyborcza.pl/1,76842,2318704.html> (dostęp: 28.04.2018).

³ K. Krzysztofek, *Zbliżanie się Polski do Unii Europejskiej – aspekt kulturowy*, cyt. za: M. Krycki, *Komunikowanie międzynarodowe i komunikowanie międzykulturowe*, [w:] R. Zenderowski, K. Cebul, M. Krycki (red.), *Międzynarodowe stosunki kulturalne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010, s. 379.

⁴ M. Krycki, dz. cyt., s. 393.

⁵ M. Zalewska-Pawlak, *Rola sztuki w wychowaniu. Polska tradycja pedagogiczna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2001.

⁶ M. Golka, *Socjologiczny obraz sztuki, ars nova*, Poznań 1996.

sieniu do muzyki na jej walor komunikacyjny wskazują m.in. M. Dymon⁷ i A. Pyda-Grajpel⁸, dowodząc, że pod pewnymi względami zbliżona jest ona do mowy i języka werbalnego. Można zatem spojrzeć na dzieło sztuki muzycznej jak na komunikat zakorzeniony w konkretnym kręgu kulturowym, czasie i przestrzeni. Jego odbiorcy, oprócz satysfakcji estetycznej, mogą liczyć na wgląd w daną kulturę, jej wartości i specyfikę. Za komunikat można uznać utwór muzyczny (także ten bez słów), jak również sam akt jego wykonania. Należy bowiem wziąć pod uwagę, że odtwórca zawsze jest także współtwórcą dzieła, a więc komunikuje się z słuchaczem nie tylko w imieniu kompozytora, ale też własnym, co wyraźnie wybrzmiewa w koncepcji estetycznej Romana Ingardena⁹. Komunikatem jest wreszcie reakcja słuchacza – natychmiastowa lub odroczone – na poznane dzieło muzyczne. W szerszym zakresie za komunikat można uznać określoną konstrukcję repertuaru muzycznego, prezentowanego słuchaczom podczas koncertów.

Zagadnienia metodologiczne

Wychodząc z założenia, że komunikowanie się należy do najważniejszych zmian w procesie poznania i zrozumienia Innego, autorka postanowiła przyjrzeć się szczególnej formie tego komunikowania się: muzyce, a zwłaszcza środowisku miłośników i wykonawców muzyki tzw. poważnej. Celem badań było ustalenie, czy i w jakim stopniu działalność danej instytucji kultury odzwierciedla najnowsze światowe przemiany społeczno-kulturowe: wzrost wielokulturowości i osłabienie dominacji kultury euroamerykańskiej na rzecz kultury krajów innych kontynentów, zwłaszcza Azji. Zadano pytanie, czy działalność instytucji muzycznych wpływa na zwiększenie otwartości odbiorców na inne kultury, czy przeciwnie – otwartość tę ogranicza.

Badania mają charakter wstępny. Ich celem było przede wszystkim zwrócenie uwagi na dany problem i nakreślenie dalszego pola badawczego. Z tego względu jako jedyną metodę zastosowano analizę dokumentów¹⁰. Analizowano dokumenty zastane, sporządzone w celach pozanaukowych.

Przedmiotem badań był repertuar koncertowy i inne wydarzenia artystyczne zaplanowane na sezon 2017/2018, odbywające się z udziałem wybranych orkiestr sym-

⁷ M. Dymon, *Ograniczenia notacji muzycznej a interpretacja utworów*, „Wartości w Muzyce” 2013, t. 5, s. 151–165.

⁸ A. Pyda-Grajpel, *Regionalizm, wielokulturowość i międzykulturowość w edukacji muzycznej – stan obecny i perspektywy*, [w:] K. Rzędziński (red.), *Edukacja wielokulturowa wyzwaniem dla nauk o wychowaniu*, seria „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Pedagogika”, t. XIX, Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2010, s. 193–204.

⁹ M. Krasieńska, *Problem dzieła muzycznego w myśli estetycznej Romana Ingardena*, „Filosofia” nr 20(1)/2013, s. 101–117.

¹⁰ M. Łobocki, *Metody i techniki badań pedagogicznych*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 2009.

fonicznych lub w zajmowanych przez nie budynkach, względnie w ramach wybranego cyklu koncertów lub festiwalu. Wykorzystano repertuar sezonu artystycznego, który rozpoczął się w momencie przystępowania do badań, by uzyskany materiał był jak najnowszy. Do badań wybrano pięć zestawień repertuarowych; pochodziły one z jednej filharmonii i dwóch sal koncertowych (trzon repertuaru każdego z tych miejsc stanowią występy związanej z daną instytucją orkiestry symfonicznej) oraz dwóch festiwali muzyki współczesnej. W trzech przypadkach analiza dotyczy instytucji krajowych, w dwóch przypadkach – zagranicznych.

Dobór repertuarów do analizy nosi znamiona doboru celowego: dążono do uzyskania jak największej różnorodności analizowanych instytucji/festiwali ze względu na miejsce ich działania, długość historii funkcjonowania, reprezentowaną kulturę. Filharmonię Łódzką wybrano, ponieważ jest to druga co do starszeństwa, po stołecznej, orkiestra filharmoniczna w Polsce i znajduje się w mieście znanym ze swej wielokulturowej historii. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” to najstarszy w tej części Europy i jeden z najbardziej prestiżowych na świecie przeglądów muzyki najnowszej. Dla kontrastu, festiwal „Sonus ex Machina” ma za sobą dopiero pierwszą edycję. Orkiestrę Symfoniczną w Szanghaju uznano za godną uwagi między innymi ze względu na jej historię: jest najstarszą chińską orkiestrą symfoniczną, której dzieje sięgają 1879 roku. Królewska Orkiestra Filharmoniczna w Sztokholmie, działająca pod patronatem rodziny królewskiej, to zespół bardzo prężnie działający, a umiejscowienie w stolicy Szwecji – kraju znanego z otwartości wobec imigrantów i szeroko zakrojonej edukacji równościowej, czyni ją szczególnie wartą uwagi.

Źródłem analizy były oficjalne strony internetowe wybranych instytucji, które stanowią obecnie najaktualniejsze źródło informacji, bardziej wiarygodne od źródeł drukowanych. O aktualności przekazywanych w ten sposób informacji świadczy między innymi możliwość zakupu przez Internet biletów na wybrane wydarzenie. W przypadku zmian w repertuarze najpierw są one anonsowane w Internecie. Zawarte w artykule informacje na temat specyfiki pracy instytucji artystycznych i koncertujących muzyków pochodzą z pozauniwersyteckiej praktyki zawodowej autorki oraz z wywiadów z artystami i audycji o tematyce muzycznej, prezentowanych między innymi w programie radiowym Dwójka.

Analizowano sposób konstruowania repertuaru poszczególnych orkiestr/instytucji/festiwali, a zwłaszcza ilość muzyki kompozytorów pozaeuropejskich w stosunku do utworów z tzw. kanonu wykonawczego. Zwracano uwagę na sposób ich umieszczenia w programie – relacje wobec innych utworów. W połączeniu z podstawowymi informacjami na temat danej instytucji/festiwalu oraz specyfiki pracy tamże, pozwoliło to wnioskować o przyczynach decyzji repertuarowych. Zastosowano ilościowe badanie danych zawartych w dokumentach (stosunek liczby utworów kompozytorów europejskich do liczby utworów kompozytorów reprezentujących inne kontynenty) oraz badanie jakościowe: ocena sposobu budowania repertuaru, kontekstu prezento-

wania utworów z innych kręgów kulturowych, grupy docelowej. Analizie ilościowej poddano tylko koncerty symfoniczne, ponieważ repertuar koncertów kameralnych ustalany jest z mniejszym wyprzedzeniem i podlega częstszym zmianom. Należy zaznaczyć, że wyliczenia procentowe mają jedynie charakter orientacyjny – różnym utworom nie można nadawać takiego samego znaczenia, gdyż w układzie koncertu pełnia różną rolę, mają różny czas trwania itp.

Analiza repertuarów wybranych instytucji muzycznych z punktu widzenia wielokulturowości

Repertuar koncertów i spektakli muzycznych oferowanych przez orkiestry, filharmonie, teatry jest wynikiem istnienia tzw. kanonu wykonawczego, czyli zbioru utworów uznawanych za najważniejsze w historii muzyki. Składa się on niemal wyłącznie z utworów kompozytorów europejskich począwszy od epoki baroku do połowy wieku XX – utwory wcześniejsze wykonywane są przez muzyków i zespoły specjalizujące się w tzw. wykonawstwie historycznym, utwory współczesne prezentuje się niemal wyłącznie podczas poświęconych muzyce najnowszej przeglądów i festiwali. Kanon wykonawczy jest silnie zakorzeniony w przyzwyczajeniach melomanów i współczesnym życiu muzycznym, choć jego istnienie jest stosunkowo krótkie – ta idea narodziła się dopiero w XIX wieku. Jak zauważa Karolina Szymańska: „Świadczy to, iż kanon jest jedynie czyjąś wizją, czyimś punktem widzenia, czyimiś preferencjami i wyborem, a nie odwiecznym i niezmiennym prawem”¹¹. Obecnie, wraz z przemianami we wszystkich dziedzinach życia i kultury, kanon wykonawczy muzyki poważnej ulega rozluźnieniu i wzbogaceniu. Działalność instytucji kultury ewoluuje w kierunku większej różnorodności oferty kulturalnej i edukacyjnej dla różnych grup wiekowych i społecznych oraz zmierza do zachęcania odbiorców do aktywności w poznawaniu sztuki, w tym do jej współtworzenia.

Analiza repertuaru i pozakoncertowych wydarzeń w wybranych instytucjach muzycznych ujawnia zdecydowaną, choć niejednakowo silnie zaznaczoną, dominację kultury europejskiej, zarówno w instytucjach znajdujących się w Europie, jak i poza nią.

W Filharmonii Łódzkiej¹² na sezon artystyczny 2017/2018 zaplanowano 32 koncerty symfoniczne, podczas których miało zostać wykonanych ok. stu utworów. W repertuarze zdecydowanie dominowały utwory z tzw. kanonu, czyli od późnego baroku do połowy XX wieku. Najczęściej pojawiały się nazwiska W.A. Mozarta, L. van Beethovena, F. Schuberta, A. Dwořaka itd. Spośród kompozytorów pozaeuropejskich występowali jedynie Amerykanie – do programów włączano najbardziej

¹¹ K. Szymańska, *Wpływ feminizmu na muzykologię – women's studies, gender i kobiety w muzyce*, [w:] M. Grochalska, W. Sawczuk (red.), *Uniwersyteckie gry – czy płeć ma znaczenie? Wybrane dyskursy społeczno-edukacyjne*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011.

¹² <http://filharmonia.lodz.pl/pl/koncerty-symfoniczne> (dostęp: 1–25.09.2017).

znane utwory z ich dorobku, takie jak *Adagio* Samuela Barbera, uwertura do operetki *Kandyd* Leonarda Bernsteina czy cztery epizody taneczne z baletu *Rodeo* Aarona Coplanda. Warto podkreślić, że kompozytorzy amerykańscy w znacznym stopniu byli i są spadkobiercami europejskiej tradycji i wychowankami europejskich szkół kompozytorskich. Nie bez powodu w rozważaniach kulturoznawczych często łączy się te sfery wpływów, mówiąc o kręgu kultury euroamerykańskiej. Ogółem, w Filharmonii Łódzkiej utwory pozaeuropejskie znalazły się w programie 5 koncertów na 32 zaplanowane (15%). Utworów pozaeuropejskich było 9 na 100 wszystkich utworów symfonicznych (9%).

Dominacja Europejczyków dotyczy także wykonawców muzyki. Wśród wykonawców w Filharmonii Łódzkiej znalazła się południowokoreańska skrzypaczka Bomsori Kim, ona jednak występuje raczej jako reprezentantka kultury euroamerykańskiej: obecnie studiuje w nowojorskiej Juilliard School, jest laureatką konkursów międzynarodowych odbywających się w Europie (im. P. Czajkowskiego w Moskwie, im. Królowej Elżbiety w Brukseli, ARD w Monachium, im. J. Joachima w Hanowerze oraz im. H. Wieniawskiego w Poznaniu), wykonała zaś *Koncert skrzypcowy* Rosjanina Piotra Czajkowskiego.

Na 33 odrębne programy Królewskiej Orkiestry Symfonicznej w Sztokholmie¹³ (wiele z nich powtarzano kilkakrotnie) w omawianym sezonie zauważono 6 programów z kompozycjami pozaeuropejskimi (amerykańskimi, kanadyjskimi, australijskimi), co stanowi 18%. Można sądzić, że repertuar odzwierciedla wartości, z których znana jest szwedzka kultura, gdyż wyjątkowo licznie reprezentowani są kompozytorzy skandynawscy, zwłaszcza szwedzcy, a także kobiety-kompozytorki (głównie z krajów skandynawskich). Większa różnorodność repertuarowa tej instytucji jest możliwa dzięki programom wykraczającym poza tradycyjnie rozumianą muzykę poważną, głównie koncertom jazzowym, będącym okazją do występów artystów afrykańskich, takich jak Oumou Sangaré czy Richard Bona Mandekan Cubano (w ramach Stockholm Jazz Festival). Specyfika muzyki jazzowej sprawia, że wykonują oni własne kompozycje. Cechą wyróżniającą sali koncertowej w Sztokholmie jest też wyjątkowo bogata oferta wydarzeń o charakterze edukacyjnym, bazują one jednak na utworach z koncertowego kanonu. Większa liczba utworów pozaeuropejskich w repertuarze sztokholmskim w stosunku do łódzkiego może być wyjaśniona nie tylko względami ideowymi: są to w większości kompozycje współczesne, które wymagają znaczących nakładów finansowych (konieczność opłacania praw autorskich do 70 lat po śmierci kompozytora).

Euroamerykański kanon repertuarowy legł także u podstaw programu koncertów w sali koncertowej w Szanghaju¹⁴. Został on wzbogacony nazwiskami twórców azjatyckich. Spośród 65 koncertów znajdujących się w planie sezonu 2017/2018 tylko

¹³ <http://www.konserthuset.se/en/programme/calendar/> (dostęp: 1–25.09.2017)].

¹⁴ <http://www.shsymphony.com/concert-calendar.html> (dostęp: 1–25.09.2017).

do siedmiu wprowadzono muzykę tego kontynentu (11%), w większości przypadków łącząc ją w ramach jednego wieczoru z utworami kompozytorów europejskich, np.: *Koncert podwójny na wiolonczelę i sheng* (tradycyjny chiński instrument dęty) Zhao Lin sąsiadował z *Koncertem wiolonczelowym* E. Elgara; *Koncert fortepianowy B-dur* Ding Shande został wykonany tego samego wieczoru, co utwór Johannes Brahmsa. Samodzielny koncert przeznaczono na prezentację dorobku zmarłego w roku 2017 chińskiego kompozytora Zhu Jian'er. Oprócz nazwisk twórców chińskich w programie znalazła się Japonka Keiko Abe oraz Australijczyk Carl Vine. Prezentowani kompozytorzy azjatyccy to twórcy współcześni, nadal żyjący lub niedawno zmarli. Chińska muzyka artystyczna od początku XX wieku rozwija się w znacznym stopniu pod wpływem muzyki europejskiej; muzyka wcześniejsza raczej nie jest prezentowana w salach koncertowych, między innymi ze względu na wymogi instrumentarium. Wyjątek w omawianym sezonie w Szanghaju stanowił występ Tang Jun Qiao Bamboo Flute Orchestra – zespołu pod kierunkiem Tang Jun Qiao, mistrzyni w grze na tradycyjnym flecie chińskim dizi.

W programie jubileuszowej, 60. edycji Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”¹⁵, który odbył się w dniach 15–23 września 2017 roku, figurowały nazwiska 67 kompozytorów. Wśród nich znalazły się zaledwie 4 nazwiska twórców spoza Europy (6%): Amerykanin Ashley Fure, twórczyni muzyki elektronicznej Unsuk Chin z Korei Południowej, zmarły w 1995 roku Koreańczyk Isang Yun, który znaczną część życia spędził w Niemczech, oraz Chińczyk Wenchen Qin (utwór na zamówienie „Warszawskiej Jesieni”). Należy jednak wziąć pod uwagę, że środowisko kompozytorów i wykonawców muzyki współczesnej (nie muzyki popularnej) jest stosunkowo niewielkie i w znacznym stopniu kosmopolityczne: młodzi twórcy spotykają się na warsztatach o światowym zasięgu, takich jak renomowane warsztaty w niemieckim Darmstadt, i biorą udział w międzynarodowych konkursach. Wielu z nich, choć urodzonych w Azji czy Australii, ma za sobą studia w Europie lub Stanach Zjednoczonych. Korzystają z tych samych zdobyczy technologicznych w zakresie tworzenia muzyki elektronicznej. W związku z tym, mimo różnorodności stylów kompozytorskich, ich praca twórcza ma ze sobą wiele wspólnego. Dopiero kompozytorzy o ustalonej renomie niekiedy wprowadzają do swego warsztatu więcej pierwiastków właściwych rodzimej kulturze, jak ma to miejsce u Indonezyjczyka Michaela Asmary, który, tworząc na instrumenty zachodnie, stara się pisać w stylu gamelanu (zespołu indonezyjskiego) i oddać poczucie czasu typowe dla muzyki jawańskiej. Jego utwór, jako pierwszego Indonezyjczyka w programie „Warszawskiej Jesieni”, został zaprezentowany na tym festiwalu w 2014 r.¹⁶

¹⁵ <http://www.warszawska-jesien.art.pl/wj2017/program-i-bilety-2017/program> (dostęp: 1–25.09.2017).

¹⁶ Radio „Dwójka” – *Azjatyckie festiwale muzyki współczesnej*, audycja z cyklu *Nokturn*, prowadzenie Krzysztof Dziuba, emisja: 12.10.2015, <http://www.polskieradio.pl/8/740/Artykul/1529360.Azjatyckie-festiwale-muzyki-wspolczesnej> (dostęp: 22.10.2017).

Większą otwartością cechuje się nowy festiwal muzyki współczesnej „Sonus ex Machina”¹⁷ w Poznaniu, którego pierwsza edycja odbyła się w dniach 27–28 października 2017 roku. W programie umieszczono wyjątkowo dużo utworów kompozytorów z innych kontynentów. Na festiwalu dwa spośród trzech koncertów zawierały muzykę pozaeuropejską (lub wręcz na niej bazowały).

Festiwal to eksperyment – przestrzeń spotkań dla artystów z bardzo różnym zapleczem kulturowym, a jednocześnie okazja dla publiczności do zetknięcia się ze sztuką, która powstaje na takim niecodziennym styku. Daje do myślenia, na ile jako ludzie mieszkający w odległych miejscach globu i różnych środowiskach jesteśmy do siebie podobni, a na ile odmienni.

– mówił współtwórca festiwalu Stanisław Suchora¹⁸.

Niekorzystany potencjał międzykulturowości w repertuarze koncertowym – wnioski z badań

Jak wskazuje powyższa analiza, repertuar koncertów i festiwali muzyki poważnej jest w znacznym stopniu podyktowany tradycją. Liczba utworów pozaeuropejskich jest niewielka i nie odzwierciedla przemian społeczno-gospodarczych oraz kulturalnych w świecie współczesnym. Stanowi to wyrazistą różnicę w stosunku do innych dziedzin sztuki, takich jak sztuki plastyczne, teatr czy film. Nieco inaczej sytuacja przedstawia się w wykonawstwie – wśród wirtuozów instrumentów, np. fortepianu i skrzypiec, a także wśród dyrygentów, wielu jest przedstawicieli innych kultur. Tutaj także, spośród nie-Europejczyków, prym wiodą Amerykanie i Azjaci, natomiast niewielu jest mieszkańców Ameryki Południowej, Afryki i Australii. Artyści niezależnie od kraju pochodzenia, by zaistnieć na światowych konkursach, które są przepustką do sławy, wykonują przede wszystkim muzykę kompozytorów europejskich. Nie bez znaczenia jest fakt, że orkiestra symfoniczna stanowi twór kultury europejskiej, zatem kompozytorzy azjatyccy czy afrykańscy, tworząc na taki zespół, w pewnym stopniu przejmują estetykę i sposób myślenia właściwe dla kultury euroamerykańskiej. Można więc mówić o ciągłej dominacji kultury europejskiej – w odróżnieniu od gospodarki czy finansów – i swego rodzaju „artystycznym kolonializmie”. Także przy uwzględnieniu repertuaru koncertów kameralnych (jak również edukacyjnych i jazzowych) w wybranych instytucjach nie dało się zauważyć dążenia do przeformułowania oferty artystycznej w duchu obecnych przemian kulturowo-społecznych. Działalność po-

¹⁷ <https://www.facebook.com/sonusexmachinafestival/> (dostęp: 1–25.09.2017).

¹⁸ A. Jowska, *I edycja festiwalu muzyki współczesnej Sonus ex Machina*, artykuł na portalu dzieje.pl, prowadzonym przez Muzeum Historii Polski oraz Polską Agencję Prasową, pod patronatem Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, <http://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/i-edycja-festiwalu-muzyki-wspolczesnej-sonus-ex-machina> (dostęp: 23.10.2017).

wyższych instytucji w zakresie poddanym badaniu nie sprzyja otwartości odbiorców na inne kultury.

Większa otwartość na inne kultury cechuje środowisko osób związanych z muzyką współczesną. Otwartość i brak uprzedzeń stanowiące muszą immanentną cechą każdego, kto chce orientować się w dynamicznie zmieniającym się krajobrazie muzyki współczesnej i czerpać z niej satysfakcję estetyczną. Zwolennicy współczesności w muzyce stanowią jednak grono stosunkowo małe, nawet w porównaniu z niewielką też liczbą melomanów.

Określony sposób formowania repertuaru zawiera ukryty komunikat dla odbiorców: jest nim ocena tego, jaka muzyka (kompozytor, styl, narodowość) jest warta słuchania i godna wykonania w danym miejscu, a jaka – nie dość znacząca czy ciekawa. Hołdowanie tradycji może stwarzać wrażenie, że kultura pozaeuropejska nie wydała utalentowanych kompozytorów. W skrajnym przypadku może to budzić przekonanie, iż przedstawiciele obcych kultur to „barbarzyńcy”, niemający w tej dziedzinie nic do zaoferowania. Stąd już tylko krok, by postrzegać ich wyłącznie przez pryzmat negatywnych informacji, których nie brak w środkach masowego przekazu.

Inaczej kształtuje się sytuacja muzyki popularnej, gdzie wpływy kultur pozaeuropejskich są znacznie silniejsze, o czym świadczy choćby wielka i nieoczekiwana popularność przeboju południowokoreańskiego *Gangnam style*, wylansowanego w 2012 roku. Należy to wiązać z większą zmiennością i dynamizmem zjawisk w kulturze popularnej oraz łatwością przepływu dóbr kultury, który opiera się na pośrednictwie mediów (*Gangnam style* zdobył popularność dzięki umieszczeniu w serwisie youtube.com). Żywoć przebojów muzyki rozrywkowej jest jednak znacznie krótszy, a fascynacja nimi – płytsza, niż w przypadku muzyki poważnej.

Powyższa konstatacja prowadzi nieuchronnie do pytania o przyczyny tak słabej obecności muzyki innych kontynentów w programach koncertowych. Są one złożone. Niebagatelne znaczenie mają trudności obiektywne, takie jak brak odpowiednich instrumentów (kompozytorzy azjatyccy często wprowadzają do swoich utworów instrumenty ludowe właściwe dla własnego regionu, choć nieraz traktują je na sposób europejski), niewielka liczba muzyków potrafiących na nich grać czy wyższe niż zwykle koszty zdobycia partytur. Dają o sobie znać także różnice kulturowe, na przykład inne poczucie czasu w krajach Azji Południowo-Wschodniej, które sprawia, że niemal wszystko jest tam załatwiane „na ostatnią chwilę”. W zasadzie uniemożliwia to zakontraktowanie artysty i kompozytora z dwu-, trzyletnim wyprzedzeniem, co jest standardem w euroamerykańskim kręgu kulturowym¹⁹.

Poza trudnościami obiektywnymi istotne znaczenie ma poczucie wartości określonych kultur u słuchaczy. Melomani, zwłaszcza osoby uczęszczające na „standardowe” koncerty symfoniczne, mają gusta raczej ustalone i niełatwo akceptują zmiany, co trafnie ilustruje popularny niemiecki termin „Beethoven-Tchaikovsky Publikum”.

¹⁹ *Azjatyckie festiwale muzyki współczesnej*, dz. cyt.

Wprowadzanie doń nowych utworów czy nazwisk musi odbywać się stopniowo i ostrożnie, o czym najlepiej wiedzą dyrygenci i dyrektorzy artystyczni. Często praktyką jest łączenie w jednym koncercie utworu bardzo znanego i lubianego, który pełni funkcję wabika, z utworem nieznanym, na przykład współczesnym. Próby narzucenia publiczności radykalnych zmian zwykle kończą się porażką. Jak wskazuje Krzysztof Kwiatkowski, nie jest to problem wyłącznie europejski:

Wciąż jednak komentatorzy chińskiego życia muzycznego są zgodni, że słuchacze koncertów to, w znacznie większym stopniu niż na Zachodzie, typowa Beethoven-Tchaikovsky Publikum – nawet koncerty muzyki barokowej cieszą się niewielkim powodzeniem, nie mówiąc już o muzyce dawnej albo nowoczesnej²⁰.

Zachowawczość w budowaniu repertuaru może też wynikać ze specyfiki pracy w danej instytucji. Wprowadzanie do programów nowych utworów wymaga ich wcześniejszego poznania, a na to – wbrew pozorom – nie zawsze wystarcza pracownikom czasu i pieniędzy. Zmiana w konstruowaniu programów wymaga zmiany w sposobie pracy działów, które są za to odpowiedzialne, to z kolei wymaga decyzji na szczeblu dyrektorskim.

Zmiany w konstruowaniu repertuarów koncertowych nie są, wbrew pozorom, zmianami drobnymi. Repertuar jest bowiem zakorzeniony w tradycji, zwyczajach kulturowych i nawykach spędzania wolnego czasu. Jego zmiany wymagają przeobrażenia upodobań odbiorców, a wcześniej – pracowników sektora kultury oraz decydentów. Wymagają podjęcia ryzyka.

Podsumowanie

Zagadnienie włączania innych kultur do programu wydarzeń kulturalnych w Europie jest szerokie i warte badań. Wiele interesujących wniosków mogłyby przynieść analizy obejmujące inne dziedziny kultury, zwłaszcza teatr, film i sztuki plastyczne, które są dziedzinami o znacznie wyższym stopniu semantyczności. W tym obszarze badawczym zarysowują się też inne tematy, takie jak uwarunkowania i kontekst prezentacji europejskiego dorobku kultury na innych kontynentach. Do wszechstronności i pogłębienia wniosków przyczyniłoby się różnicowanie metod i technik badawczych, m.in. zastosowanie wywiadów i obserwacji.

Truizmem jest stwierdzenie, że otwartość na inne kultury wzbogaca. Znajomość obcej kultury ułatwia porozumienie, gdyż to, co znajome, wydaje się mniej groźne. Wzajemne poznanie ułatwia też uświadomienie sobie wzajemnych podobieństw, a to osłabia uprzedzenia, budzi sympatię. Świadomość komunikacyjnej funkcji sztuki za-

²⁰ K. Kwiatkowski, *Duch, cele i środki. Asymilacja muzyki zachodniej w Chinach* (3), „Ruch Muzyczny”, nr 16/2007, <http://www.ruchmuzyczny.pl/PelnyArtykul.php?Id=465> (dostęp: 22.10.2017).

chęca do wykorzystania aktywności artystycznej w działaniach o takim charakterze. Jak wskazano wyżej, obecnie odbywa się to w niewielkim zakresie.

Na gruncie pedagogiki teoretycznego uzasadnienia ku temu dostarcza między innymi koncepcja wychowania estetycznego Herberta Reada, który zakładał jedność życia i sztuki. Uznawał on, że kontakt ze sztuką może być nie tylko celem samym w sobie, ale także środkiem, pozwalającym w skuteczny i atrakcyjny sposób osiągać cele wychowawcze²¹.

Krystyna Najder-Stefaniak wyróżnia cztery typy różnicy występującej podczas spotkań kultur: „albo-albo” (różnica dyskwalifikuje jeden z członów tego, co różne), myślenie komplementarne (dopełnienie, zsumowanie tego, co spotykające się strony wnoszą do sytuacji), myślenie dialektyczne (otwarte, pozwalające na rozwój, odkrycie potencjału sytuacji) oraz myślenie synergiczne (przejście na poziom metarefleksji, zrozumienie uwarunkowań wzajemnej inności, zachęta do twórczości, możliwość przekraczania granic własnej tożsamości bez rezygnacji z niej)²². Najwartościowsze jest myślenie synergiczne, wymaga ono jednak największej dojrzałości odbiorców. Wśród słuchaczy muzyki poważnej jest wielu melomanów, którzy na tę dojrzałość mogliby się zdobyć. Na razie jednak dominuje myślenie komplementarne, w którym sumowanie wkładu obu stron często ogranicza się do połączenia na zasadzie szeregowania w pojedynczej sytuacji obcowania z kulturą. Zmiana nawyków percepcyjnych wymaga wiele wysiłku, gdyż wytrąca z poczucia bezpieczeństwa, a niepewność ta może być wzmacniana wydarzeniami przypadkowo współistniejącymi w innych dziedzinach życia społecznego.

Obawy, nawet nieuświadomione, mogą wiązać się z poczuciem zagrożenia dla bezpieczeństwa kulturowego²³. Zetknięcie kultur wzbogaca je tylko wtedy, gdy jest to kontakt dobrowolny, niewymuszony i nienarzucony. Prezentacja dorobku obcych kultur tylko wtedy ma sens, gdy nie jest odbierana jako zagrożenie dla kultury własnej. Otwartość na nowe nie może być mylona z wymogiem rezygnacji z własnej tożsamości czy uznania jej niższości, w przeciwnym razie będzie jedynie konwencjonalnym gestem uprzejmości lub obowiązku (?), podszytym strachem. Działania te nie mogą mieć formy nacisku, gdyż ten kojarzy się z systemami totalitarnymi, które cechuje wrogość wobec obcych i daleko posunięta kontrola kultury, w tym muzyki, w zakresie doboru repertuaru i zasad tworzenia dzieł sztuki.

Zbliżenie do innych kultur nie powinno ograniczać się do prezentacji ich dorobku, ale uwzględniać także działania edukacyjne, ułatwiające ich zrozumienie. Działania promujące kulturę przybyszów w Europie będą dalece niewystarczające, jeśli nie

²¹ H. Read, *Wychowanie przez sztukę*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976.

²² K. Najder-Stefaniak, *Znaczenie spotkań w wielokulturowym świecie*, „Drohiczyński Przegląd Naukowy”, nr 8/2016, s. 221–233.

²³ P. Żarkowski, *Miejsce bezpieczeństwa kulturowego we współczesnym świecie*, [w:] P. Żarkowski (red.), *Współczesne bezpieczeństwo kulturowe*, Wydawnictwo Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach, Siedlce 2014.

zostaną połączone z promocją europejskich kompozytorów i wykonawców na innych kontynentach oraz wśród imigrantów. Jest to tym bardziej ważne, że wskazuje się, iż kulturę europejską cechuje stosunkowo największa otwartość. Pogłębianie tej otwartości bez jakichkolwiek działań po drugiej stronie powiększałoby więc asymetrię we wzajemnych relacjach.

Stymulowanie procesu poznawania Innego jest jednym z większych wyzwań, stojących przed pedagogami, badanie tego procesu zaś – pasjonującym i wartościowym zagadnieniem dla badaczy. Jak wskazuje M. Głazewski, „ważnie i akty agresji są w ogromnej mierze pochodną [...] pospolitych deformacji komunikacyjnych, niewłaściwego kodowania i dekodowania zawartości semantycznej przekazu”²⁴. Wykonanie i percepcja utworu muzycznego są także aktami komunikacyjnymi. Daje to nadzieję, że w ramach kultury muzycznej możliwe jest zbliżenie się do Innego i poznanie go. Sztuka pozwala na rozpoczęcie procesu poznania od najlepszej, nie zaś najgorszej strony ewentualnego partnera dialogu, co dobrze rokuje wzajemnym kontaktom. Jeśli spojrzymy na sztukę jak na jeden ze sposobów komunikowania się, możemy wykozystać ją jako pomocnika i pośrednika w tym procesie.

Bibliografia

- Azjatyckie festiwale muzyki współczesnej*, audycja z cyklu „Nokturn” w radiu „Dwójka”, prowadzenie Krzysztof Dziuba, emisja: 12.10.2015, <http://www.polskie-radio.pl/8/740/Artykul/1529360.Azjatyckie-festiwale-muzyki-wspolczesnej> (dostęp: 22.10.2017).
- Czaja J., *Bezpieczeństwo kulturowe. Zarys problematyki*, Krakowska Szkoła Wyższa im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, Kraków 2004.
- Dymon M., *Ograniczenia notacji muzycznej a interpretacja utworów*, „Wartości w Muzyce” 2013, t. 5, s. 151–165.
- Głazewski M., *Sens dialogu jako medium komunikacji*, „Kultura i Wychowanie”, nr 5(1)/2013, s. 18–32.
- Golka M., *Socjologiczny obraz sztuki, ars nova*, Poznań 1996.
- Jowsa A., *I edycja festiwalu muzyki współczesnej Sonus ex Machina*, <http://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/i-edycja-festiwalu-muzyki-wspolczesnej-sonus-ex-machina> (dostęp: 23.10.2017).
- Kapuściński R., *Spotkanie z Innym – jako wyzwanie XXI wieku*, „Gazeta Wyborcza”, 1.10.2004, <http://wyborcza.pl/1,76842,2318704.html> (dostęp: 28.04.2018).
- Krasińska M., *Problem dzieła muzycznego w myśli estetycznej Romana Ingardena*, „Filo-Sofija” nr 20(1)/2013, s. 101–117.

²⁴ M. Głazewski, *Sens dialogu jako medium komunikacji*, „Kultura i Wychowanie”, nr 5(1)/2013, s. 18–32.

- Krycki M., *Komunikowanie międzynarodowe i komunikowanie międzykulturowe*, [w:] R. Zenderowski, K. Cebul, M. Krycki (red.), *Międzynarodowe stosunki kulturalne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010.
- Kwiatkowski K., *Duch, cele i środki. Asymilacja muzyki zachodniej w Chinach* (3), „Ruch Muzyczny”, nr 16/2007, <http://www.ruchmuzyczny.pl/PelnyArtykul.php?Id=465> (dostęp: 22.10.2017).
- Łobocki M., *Metody i techniki badań pedagogicznych*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 2009.
- Najder-Stefaniak K., *Znaczenie spotkań w wielokulturowym świecie*, „Drohiczyński Przegląd Naukowy”, nr 8/2016, s. 221–233.
- Pyda-Grajpel A., *Regionalizm, wielokulturowość i międzykulturowość w edukacji muzycznej – stan obecny i perspektywy*, [w:] K. Rzędziński (red.), *Edukacja wielokulturowa wyzwaniem dla nauk o wychowaniu*, seria „Prace naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Pedagogika”, t. XIX, Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2010.
- Read H., *Wychowanie przez sztukę*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976.
- Szymańska K., *Wpływ feminizmu na muzykologię – women's studies, gender i kobiety w muzyce*, [w:] M. Grochalska, W. Sawczuk (red.), *Uniwersyteckie gry – czy płęć ma znaczenie? Wybrane dyskursy społeczno-edukacyjne*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011.
- Zalewska-Pawlak M., *Rola sztuki w wychowaniu. Polska tradycja pedagogiczna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2001.
- Żarkowski P., *Miejsce bezpieczeństwa kulturowego we współczesnym świecie*, [w:] P. Żarkowski (red.), *Współczesne bezpieczeństwo kulturowe*, Wydawnictwo Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach, Siedlce 2014.

Analizowane strony internetowe z repertuarem filharmonii i festiwalu muzycznych:

- <http://filharmonia.lodz.pl/pl/koncerty-symfoniczne> (dostęp: 1–25.09.2017).
- <http://www.konserthuset.se/en/programme/calendar/> (dostęp: 1–25.09.2017).
- <http://www.shsymphony.com/concert-calendar.html> (dostęp: 1–25.09.2017).
- <http://www.warszawska-jesien.art.pl/wj2017/program-i-bilety-2017/program> (dostęp: 1–25.09.2017).
- <https://www.facebook.com/sonusexmachinafestival/> (dostęp: 1–25.09.2017).

The Western canon in classical music as a space of meeting with The Other

Abstract: This article considers processes of exploring and popularising the culture of other nations and civilisations through the example of classical music in the context of cultural safety. The sense of cultural safety, difficult in a changing world, is not possible without openness to the Other, which, in turn, cannot be obtained without appreciating one's own culture's values. Taking this line, the author analyses the activity of selected concert halls and contemporary music festivals in Poland and abroad (in Europe and outside). These cultural events manifest various interesting phenomena related to tradition, listeners' customs, social expectations towards cultural institutions, cross-cultural differences, etc. The performance and perception of a musical piece are communicative acts. Given the right circumstances, they make it possible to come closer to the Other and get to know Him/Her.

Keywords: musical culture, popularising music, cultural safety

About the author: Magdalena Sasin Ph. D., assistant professor at the University of Łódź, Faculty of Educational Sciences, Department of Art Education and Creative Pedagogy. Scientific interests: aesthetic and artistic education, especially music education; media education; popularizing art in children, teenagers and adults in outside-school institutions, in media and non-formal learning (family, friends, interests, free time).