

Pyda-Grajpel, Anna

Regionalizm, wielokulturowości międzykulturowość w edukacji muzycznej : stan obecny i perspektywy

Prace Naukowe AJD. Pedagogika 19, 193-204

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Anna PYDA-GRAJPEL

Regionalizm, wielokulturowość i międzykulturowość w edukacji muzycznej – stan obecny i perspektywy

1. Styl muzyczny jako język dźwiękowy

Czy można mówić, nie używając żadnego języka? Jak dotąd nie stwierdzono takiego przypadku – przy porozumiewaniu się zawsze stosujemy jakiś uporządkowany i utrwalony system artykułowanych dźwięków, zwany mową lub językiem, wykształcony i używany przez daną grupę społeczną¹. Nie możemy więc posługiwać się dowolnymi zgłoskami, ponieważ nie zdołalibyśmy porozumieć się z nikim na poziomie mowy. Dlatego właśnie język pełni tak ważną funkcję, umożliwiając relacje międzyludzkie i wiążąc osoby w grupy społeczne. Ale języki nie tylko łączą; ze względu na ich różnorodność są także podstawową różnicą kulturową między ludźmi – w znacznym stopniu określają przynależność do danej grupy narodowościowej czy etnicznej. Łatwość porozumienia się w danym języku dotyczy członków jakiejś jednej grupy, w naturalny sposób zamykając dostęp do niej osobom z zewnątrz. Zróżnicowanie językowe jest więc podstawowym kryterium podziału regionalnego i narodowego.

Okazuje się, że zjawiska opisane wyżej zachodzą nie tylko w obszarze języka mówionego, ale także w muzyce, a ogólniej – w sztuce. Odpowiednikiem mowy jest tam pojęcie **stylu artystycznego**, czyli „stałego zespołu cech i stosunków formalnych, który daje się wyróżnić w twórczości pewnej grupy ludzi [...] albo w określonym czasie”². Pojęcie stylu może więc mieć dwa aspekty:

¹ Według definicji słownikowej język to „[...] zasób wyrazów, zwrotów i form określanych przez reguły gramatyczne, funkcjonujący jako narzędzie porozumiewania się przez członków jednego narodu, społeczeństwa [...]”. *Słownik języka polskiego*, t. 1, Warszawa 1978, s. 844.

² K. Zwolińska, Z. Malicki, *Mały słownik terminów plastycznych*, Warszawa 1974, s. 352.

1. Społeczno-geograficzny, kiedy dotyczy elementów tworzonych przez pewną grupę społeczną, zamieszkującą na określonym terenie. Nazwy tak rozumianych stylów są tożsame z nazwami grup społecznych, które je wytworzyły, stąd określenia: muzyka góralska, muzyka kurpiowska, muzyka polska, muzyka hiszpańska, muzyka europejska, arabska czy afroamerykańska.
2. Historyczny, dotyczący form i środków stylistycznych stosowanych w danym przedziale czasu. W nazwach stylów historycznych ujawniają się prądy umysłowe, dotyczące wielu dziedzin życia, nie tylko sztuki; powiemy więc: muzyka średniowiecza, muzyka barokowa czy impresjonistyczna.

Historia sztuki wskazuje, że oba aspekty przenikają się wzajemnie. Muzyka etniczna czy narodowa nie jest tworem stałym, przeciwnie – podlega silnym zmianom, można śledzić jej rozwój w czasie i podleganie wpływom nurtów obowiązujących na większym obszarze (np. narodowa muzyka polska wchłaniała idee wspólne dla całej Europy i przetwarzała je na swój sposób). Przykładem może być wpływ Kościoła katolickiego, który zmienił oblicze muzyki narodowej wielu krajów, w tym Polski. Z drugiej strony, na powstawanie europejskich stylów historycznych znacząco oddziaływały również poszczególne style narodowe. W historii muzyki zaznaczają się okresy dominacji pewnych centrów kulturalnych, które rozpowszechniały wytworzone przez siebie wzorce kulturowe poza własny teren, inicjując powstawanie i rozwój nowych trendów i stylów. Przez długi czas takim centrum kulturowym były Włochy, skąd rozpowszechniły się zarówno idee renesansowe, jak i barokowe, a wraz z ideami – także formy tworzenia sztuki³. Znowu narzuca się porównanie do języka mówionego, gdzie zauważalne są te same zależności: w historii języka polskiego wyraźny jest podział na okresy rozwojowe (np. staropolszczyzna renesansowa różni się bardzo od kwiecistego stylu barokowego), a także wpływy innych języków (łaciny, języka francuskiego czy angielskiego).

Tak jak języki mówione różnią się od siebie, tak i style muzyczne, zarówno w aspekcie społeczno-geograficznym, jak i historycznym, charakteryzują się sobie tylko właściwymi i względnie stałymi cechami, które pozwalają je rozpoznać i określić. W muzyce do cech tych należą:

1. Charakterystyczne skale i zwroty melodyczne.
2. Typowe ugrupowania rytmiczne.
3. Maniera śpiewacza.
4. Skład zespołów instrumentalnych i sposób wykorzystania instrumentów.
5. Forma i faktura utworów.
6. Typ ekspresji muzycznej.
7. Specyficzne powiązania z innymi dziedzinami sztuki.

Nie wszystkie elementy muszą być jednocześnie wykorzystane w muzyce danego stylu, ale im więcej ich jest i im wyraźniej odróżniają się od struktur

³ W Polsce do dziś pismo muzyczne posługuje się terminologią włoską.

używanych w innych rodzajach muzyki, tym dany styl jest bardziej wyodrębniony. Niektóre z wymienionych składników dotyczą bardziej stylów historycznych (np. skale muzyczne czy forma i faktura utworów), inne są typowe dla muzyki narodowej czy etnicznej (np. rytmy taneczne, maniera śpiewacza, zwroty melodyczne).

2. Regionalizm i wymiana międzyregionalna

Style artystyczne w rozumieniu społeczno-geograficznym stanowią podstawę regionalizmu w kulturze muzycznej. Momentem kształtowania się zrębów stylu muzycznego danego regionu był okres bytowania w niewielkich grupach plemiennych, zamieszkujących zwarty i stosunkowo dobrze izolowany teren. Trudne warunki, konieczność zmagania się z przyrodą i z konkurentami, wymuszały duży stopień uspołecznienia we wszystkich aspektach życia, także w tworzeniu kultury. Większość czynności była realizowana wspólnie, w komunikacji z innymi osobami, z uwzględnieniem ich możliwości i upodobań. Trzeba też wspomnieć o niezwykle istotnych związkach krwi między członkami plemienia, które tworzyły bliską wspólnotę na poziomie uczuciowym i ułatwiały wszelkie formy komunikacji. W ten sposób zostały wypracowane najbardziej podstawowe i najważniejsze składniki kultury danej grupy plemiennej, a wśród nich język mówiony, zwyczaj, taniec i muzyka.

Jednak żaden styl muzyczny nie rozwijał się w pełnej izolacji od kultur sąsiednich. Między grupami plemiennymi istniała wszak wspólna baza, związana z pochodzeniem od jednej grupy plemiennej (Słowianie, Germanie itd.), funkcjonowały też między nimi najróżniejsze kontakty. Można powiedzieć, że styl muzyczny jest wypadkową odziedziczonej bazy kulturowej, twórczości własnej i asymilacji wpływów obcych. Ślady odrębności regionalnych w muzyce wyraźne są do dzisiaj, mimo nałożonych na nie wielu nowszych warstw kulturowych. Odmienności te tworzą barwną i ciekawą mozaikę, obecną na terenie wszystkich większych państw.

Dokonująca się coraz intensywniej wymiana kulturowa między regionami, a także świadome działania państwowotwórcze w okresie średniowiecza wytworzyły nową jakość: kulturę narodową. Muzyczne style narodowe wypracowały wszystkie państwa europejskie. Style te powstawały na podobnych jak w Polsce zasadach i zachowały swą odrębność w bardziej lub mniej wyraźnej formie. Są one obecnie wielkim bogactwem kultury europejskiej, zapewniają jej naturalną różnorodność kulturową, a narodom Europy dają poczucie ugruntowanej tożsamości i wolności. Dlatego też materialna i niematerialna kultura regionów i narodów europejskich podlega ochronie i wspomaganiam, a kultywowanie odrębnych tradycji – czyli zachowanie wielokulturowości – zyskało pełną aprobatę w polityce kulturalnej Unii Europejskiej oraz takich organizacji międzynarodowych.

wych, jak np. UNESCO⁴. Wbrew pozorom bowiem dorobek poszczególnych narodów jest nie tylko własnością i bogactwem tych narodów. Jak pokazuje historia kultury, jest on własnością i bogactwem wszystkich ludzi: zapewnia różnorodność, możliwość wyboru i wpływa na rozwój kultury nie tylko macierzystego regionu, ale też większych kręgów kulturowych.

Dążenie do zachowania różnorodności nie wyklucza wymiany międzykulturowej, która zawsze była żywa na terenie europejskim. Pobieźna obserwacja wskazuje, że z punktu widzenia stylu narodowego wymiana ta powodowała dwojakiego rodzaju konsekwencje:

1. Oddziaływanie pozytywne – uzyskanie nowego impulsu do rozwoju i przekształcania własnego stylu narodowego. Rezultatem takiego procesu było np. wzbogacenie tonalne polskiej muzyki ludowej przez skale kościelne w okresie średniowiecza.
2. Oddziaływanie negatywne – ujednoczenie form, dokonujące się na zasadzie eksportu kultury przez dominujące centrum na peryferia artystyczne kontynentu. Jak dotychczas ten proces dotyczył przeważnie wyższych warstw społecznych – jego oddziaływanie można prześledzić w obszarze europejskiej muzyki artystycznej, której rozwój dokonuje się w dużym stopniu wspólnie na całym kontynencie. Kultura ludowa w znacznie mniejszym stopniu podlegała takiemu ujednoczeniu, mniej ulegając obcym wpływom i długo (mniej więcej do końca pierwszej połowy XX wieku), zachowując wyraźne różnice regionalne i narodowe.

Rezultatem naturalnej wymiany, zachodzącej między regionami i narodami naszego kontynentu, jest utworzenie europejskiego kręgu kulturowego. Jego istnienie najłatwiej można dostrzec, porównując muzykę europejską (także tę zróżnicowaną regionalnie) z innymi kręgami, np. hinduskim, arabskim czy dalekowschodnim. Okazuje się więc, że mimo różnic Europa wypracowała wspólny język w dziedzinie muzyki, co jest zauważalne z odpowiedniej perspektywy.

3. Nowe trendy w muzyce – globalizacja

Ostatnie 30–40 lat w kulturze światowej charakteryzuje się powstaniem wielu nowych zjawisk, które w sposób zasadniczy zmieniają dotychczasowe formy stosowane w sztuce muzycznej i wywierają znaczący wpływ na funkcjonowanie stylów narodowych. Do zjawisk tych należą m.in.:

⁴ Po wielu negatywnych doświadczeniach historycznych prawo do wychowania dzieci w rodzimym języku uznane zostało obecnie za jedno z najbardziej podstawowych praw człowieka. Możliwość swobodnego rozwijania własnej kultury jest szczególnie ważna dla naszego narodu, który kilkakrotnie w swej historii doświadczył prób podboju kulturalnego ze strony sąsiadów – Niemców i Rosjan.

1. Szybka transmisja wszelkich nowości. Dokonuje się ona na skutek stworzenia technicznych udogodnień, takich jak: radio, telewizja, Internet, możliwość utrwalania i odtwarzania dzieł muzycznych za pomocą odpowiednich nośników (płyty, taśmy, dyski). Powstałe dzieło w jednym dniu może zostać rozpowszechnione w najdalszych zakątkach świata, a każdy użytkownik Internetu – przez kliknięcie myszką – będzie miał do niego dostęp.
2. Nieograniczona wymiana kulturowa. Ze względu na łatwość komunikowania się ludzi znajdujących się w bardzo odległych miejscach możliwe jest poznawanie kultur, które dotychczas były niedostępne. W wyniku tego wpływ wywierają na siebie kultury, które dawniej nie miałyby możliwości bezpośredniego zetknięcia się ze sobą.
3. Globalny odbiór i tworzenie kultury. Dzięki urządzeniom technicznym, ułatwiającym komunikację, a także skutecznej promocji, artyści bardzo szybko stają się znani w wielu miejscach świata. Ich przeboje popularyzują się za pośrednictwem mediów w wielu krajach i kulturach, zwłaszcza w wielkich miastach. Z drugiej strony – artyści mają dostęp do niemal wszystkich kultur lokalnych i mogą z tego korzystać, tworząc muzykę wykorzystującą najróżniejsze mieszanki stylistyczne.
4. Globalna dominacja jednego stylu muzycznego – muzyki afroamerykańskiej. Muzyka ta nie tylko jest obecna we współczesnej kulturze niemal wszystkich krajów świata, ale w wielu z nich okazała się tak silna, że wyparła całkowicie lokalne formy muzyczne, albo też spowodowała ich zasadniczą modyfikację, tj. upodobnienie do afroamerykańskiego wzorca.
5. Przewaga biernego uczestniczenia w odbiorze muzyki nad czynnym jej uprawianiem. Możliwość korzystania z urządzeń technicznych do odtwarzania muzyki powoduje, że do jej zaistnienia nie jest już konieczne śpiewanie czy granie „na żywo”. Muzykę można uzyskać przez naciśnięcie odpowiedniego guzika. W efekcie zmniejszyła się rola czynnego muzykowania, a sama sztuka muzyczna często sprowadzana jest do roli tła, sączącego się do uszu niemal bez przerwy i odbieranego w dużym stopniu nieświadomie.
6. Konsumpcyjny stosunek do sztuki. Muzyka stała się towarem, który nadaje się do sprzedaży za odpowiednią cenę i musi przynieść dochód. Wartość artysty mierzy się ilością sprzedanych płyt i ich ceną. W związku z tym muzyka nie ma już na celu doskonalenia i uszlachetniania człowieka, lecz dba o przypodobanie się klientowi i zaspokojenie jego gustów. Okazuje się, że w takiej roli muzyka jest często tylko rozrywką, i to niejednokrotnie sięgającą do najbardziej prymitywnych instynktów. Również promocja muzyki posługuje się dość kontrowersyjnymi sposobami, takimi jak: szokowanie za wszelką cenę, wywoływanie sensacji, przekraczanie kolejnych norm obyczajowych.

Oprócz wielu efektów pozytywnych, jakie są rezultatem muzycznej globalizacji (do nich należą np. możliwość porozumiewania się wszystkich ludzi na

wspólnej płaszczyźnie kulturowej czy też o wiele szerszy niż niegdyś dostęp do różnych form sztuki), obserwuje się więc także wiele zjawisk negatywnych. Wśród nich jednym z groźniejszych jest całkowite zanikanie wielu kultur regionalnych i narodowych. Zamiast asymilowania wpływów i wzbogacania własnego stylu muzycznego w wielu przypadkach dokonuje się proste zastępowanie form rodzimych – obcymi.

4. Edukacja muzyczna wobec wyzwań współczesnego świata

Głównym zadaniem edukacji muzycznej w Polsce zawsze było nie tylko wyposażenie uczniów w określone umiejętności praktyczno-muzyczne, jak śpiew czy gra na instrumentach, ale też „przygotowanie do świadomego korzystania z dorobku światowej i rodzimej kultury muzycznej”⁵ oraz ogólny i muzyczno-estetyczny rozwój dziecka. W zależności od typu szkoły zyskiwały na znaczeniu czynniki praktyczne (w szkołach muzycznych) albo też koncentrowano się na zapoznaniu uczniów z muzyką jako dziedziną sztuki, w możliwie pełnym zakresie (w szkołach ogólnokształcących). Zawsze w programach nauczania znajdowały się najwybitniejsze dzieła światowej muzyki artystycznej, muzyka polska, a także wybrane elementy innych stylów muzycznych. Z założenia było to więc nauczanie wielokulturowe.

Ze względu na szybko dokonujące się w świecie muzycznym zmiany, na pojawiające się nowe możliwości i zagrożenia, warto zadać sobie pytanie – w jakim stopniu edukacja muzyczna jest na nie przygotowana i jaką rolę należy jej powierzyć. Wydaje się, że jednym z poważniejszych zadań staje się kształtowanie i obrona polskiej tożsamości w dziedzinie muzyki. Dotychczasowe bowiem działania nie zapewniają utrzymania i rozwoju stylu polskiego w muzyce jako odrębnej jakości artystycznej. Ze względu na ogromne i bardzo szybkie zmiany społeczno-gospodarcze związana z życiem wiejskim muzyka ludowa, która dotąd była podstawą tego stylu, traci na znaczeniu – wręcz zamiera. Brakuje muzyki polskiej w radiu i telewizji, poprzez media i koncerty promują się ze swoją sztuką obcy artyści. Należy też zauważyć, że polskie lokale rozrywkowe i inne miejsca, gdzie odtwarzana jest muzyka, posługują się najczęściej nagraniami obcymi – w języku angielskim. A i sami Polacy, zafascynowani zagranicznymi nowinkami, głównie naśladują cudze pomysły. Styl polski może więc w niedługim czasie zaniknąć całkowicie – roztopić się w powodzi globalnej muzyki albo też stać się historycznym skansenem, kultywującym dawne formuły bez żadnych zmian. Można jednak próbować szukać innych, bardziej współczesnych form kontynuowania dorobku pokoleń, dostosowując go do obecnych warunków życia.

⁵ *Program nauczania początkowego. Klasy I–III – muzyka*, Warszawa 1984.

Swoją rolę ma tu do spełnienia edukacja muzyczna. Podstawowym warunkiem zachowania stylu polskiego jest przecież obecność muzyki polskiej w wychowaniu młodego pokolenia. Sytuacja pod tym względem różni się w zależności od typu szkoły:

1. W szkołach ogólnokształcących obecność muzyki polskiej jest przeważnie akcentowana przez program nauczania, zarówno na etapie celów, jak i treści programowych dominuje także w podręcznikach. Nawet ostatnie bolesne ograniczenie liczby godzin wychowania muzycznego w szkołach nie wpłynęło na zmianę nastawienia nauczycieli. Śpiewa się niemal wyłącznie piosenki z polskim tekstem, także ludowe i historyczne (czasem w najróżniejszych opracowaniach), omawia się życiorysy i twórczość wybitnych polskich kompozytorów, uczniowie poznają także tańce polskie (najczęściej niestety teoretycznie) itd. Udział muzyki polskiej można więc uznać za znaczący wśród wszystkich elementów nauczanych w szkołach ogólnokształcących.
2. W szkołach muzycznych żaden z przedmiotów nauczania nie kładzie specjalnego nacisku na obecność muzyki polskiej. Edukacja jest tam zorientowana nie na style w znaczeniu społeczno-terytorialnym, lecz na style historyczne. Za wysoce kształcące uznaje się zapoznanie ucznia z wszystkimi epokami muzyki artystycznej w jej rozwoju historycznym. Tak jest realizowana nie tylko historia muzyki, ale przede wszystkim – nauczanie gry na instrumentach. W połączeniu z koniecznością dbania o rozwój technicznych możliwości ucznia rodzi to sytuację, w której muzyka polska została w polskich szkołach muzycznych zmarginalizowana.

5. Badania własne

Dla zbadania zagadnień związanych z udziałem muzyki polskiej w systemie nauczania w polskich szkołach muzycznych zdecydowano, by skoncentrować się na sposobie nauczania gry na jednym tylko instrumencie – fortepianie (gdyż metodyka nauki gry na tym instrumencie ma w Polsce dość długą tradycję, jest już dobrze ugruntowana i rozwinięta)⁶. Wyniki uzyskane w tej dziedzinie pozwolą na szacunkową ocenę udziału muzyki polskiej w nauczaniu gry na innych instrumentach. W trakcie badań poszukiwano odpowiedzi na trzy zasadnicze pytania:

1. Czy program nauczania sugeruje nauczycielom wprowadzanie utworów polskich na lekcjach?
2. Jaki jest rzeczywisty udział tych utworów w repertuarze uczniów?

⁶ O wyborze tego instrumentu zdecydowały także osobiste umiejętności i znajomość zagadnienia osoby badającej.

3. Jakie są przyczyny spodziewanej niewielkiej liczby utworów polskich w repertuarze wykonywanym przez uczniów?

Odpowiedzi poszukiwano, stosując analizę programu nauczania, analizę repertuaru uczniów na podstawie protokołów egzaminacyjnych oraz metodą wywiadu, przeprowadzonego z dyrektorami szkół i niektórymi nauczycielami.

a. Program nauczania

Obowiązujący program nauczania gry na fortepianie⁷ w żadnym miejscu nie zawiera wskazówek dla nauczycieli, dotyczących wprowadzania na lekcjach utworów polskich. Nie ma ich w celach nauczania, ani też w uwagach o realizacji programu. Pisze się tam jedynie, że „program ma charakter otwarty i można go stale uzupełniać [...]. Można dołączyć do niego utwory innych gatunków muzyki, w tym popularnej i rozrywkowej [...]”⁸. Utwory kompozytorów polskich znajdują się dopiero w proponowanych nauczycielom do wyboru utworach i zbiorach. Muzyka polska jednak jest wpleciona w inne działy programowe, które uczeń musi obowiązkowo zrealizować. W zależności od klasy są to: 1. Gamy i pasaże; 2. Ćwiczenia techniczne; 3. Szkoły gry; 4. Etiudy; 5. Utwory polifoniczne, polifonizujące i utwory dawnych mistrzów; 6. Formy klasyczne; 7. Utwory różne (tzw. dowolne); 8. Koncerty; 9. Utwory na cztery ręce; 10. Czytanie nut *a vista*; 11. Utwory na dwa fortepiany; 12. Akompaniament. W każdym dziale programowym znajdują się utwory kompozytorów różnych narodowości, w tym także Polaków. W takich działach, jak szkoły (!), etiudy, utwory polifoniczne, formy klasyczne i koncerty, utwory polskie pojawiają się wyjątkowo lub też nie ma ich tam w ogóle. Najwięcej muzyki polskiej znajduje się w dziale „utwory różne”, są też uwzględnione w „utworach na cztery ręce”, ale tylko w klasach młodszych.

Program zaleca także typy utworów, które muszą być wykonane na egzaminach promocyjnych. W zasadzie na wszystkich egzaminach, przez wszystkie lata nauczania, obowiązuje ten sam schemat: etiuda, utwór J.S. Bacha, sonatina i utwór dowolny. Takie ustawienie repertuaru egzaminacyjnego z góry ogranicza możliwość wprowadzenia muzyki polskiej do jednej tylko grupy: utworów dowolnych. Utwory polskie mogą się one tam pojawić, jeśli zostaną wybrane przez nauczycieli z wielkiej liczby dzieł tego typu. Zauważmy, że etiudy oraz – obce stylowi polskiemu – utwory polifoniczne i klasyczne są obowiązkowe na każdym egzaminie. Możemy więc stwierdzić, że program nauczania nie kładzie nacisku na obecność muzyki polskiej w repertuarze uczniowskim, a wręcz ogranicza możliwość jej wystąpienia ze względu na inaczej zorientowany system kształcenia.

⁷ Program nauczania dla szkoły muzycznej I stopnia oraz podstawowej szkoły muzycznej. Przedmiot główny – fortepian, Ministerstwo Kultury i Sztuki, Warszawa 1996.

⁸ Tamże, s. 5.

b. Badanie repertuaru

Badania repertuaru były prowadzone w dniach od 15 do 29 czerwca 2010 roku, już po końcowych egzaminach promocyjnych. Zbadano repertuar uczniów państwowych podstawowych szkół muzycznych w Wieluniu, Radomsku, Lublińcu, Piotrkowie Trybunalskim i Łodzi. Badaniu podlegał repertuar 216 uczniów klas fortepianu szkół I stopnia. W badaniu pominięto klasy pierwsze, w których nauczyciele często stosują metodę beznutową, ucząc poprzez zabawę z instrumentem. W wielu przypadkach na tym podstawowym etapie trudno mówić o konkretnym repertuarze, nie ma tam też egzaminów, dlatego skoncentrowano się na klasach II–VI. Podstawą badania repertuaru był program egzaminu promocyjnego (końcowego) w poszczególnych klasach. Na podstawie badań pilotażowych, przeprowadzonych w 2006 roku w szkole muzycznej w Częstochowie, stwierdzono⁹, że oprócz egzaminacyjnych utworów obowiązkowych uczniowie rzadko grają inne jeszcze utwory w ciągu roku szkolnego. Zauważono także, że repertuar egzaminu półrocznego niewiele różni się od programu wykonywanego na zakończenie roku. Dla zbadania interesującego nas zagadnienia muzyki polskiej wystarczające jest więc ograniczenie się do repertuaru egzaminu końcowo-rocznego. W jednym przypadku – szkole w Lublińcu – egzamin promocyjny został podzielony na część techniczną (gamy i etiudy) oraz część główną (pozostałe utwory), które potraktowano łącznie.

Pewnym istotnym problemem okazało się sprecyzowanie, co należy rozumieć pod określeniem „muzyka polska”. Za cechę decydującą uznano polską narodowość kompozytora. Jest to szerokie ujęcie terminu „muzyka polska”, pomijające dokładne badanie stylu muzyki, czy też skomplikowane często kwestie pochodzenia twórcy.

Tabela 1. Wyniki badań uczniów z klas II–VI

	Uczniowie klasy II	Uczniowie klasy III	Uczniowie klasy IV	Uczniowie klasy V	Uczniowie klasy VI	Uczniowie klas I–VI
Liczba uczniów	52	46	33	41	44	216
Liczba wszystkich utworów ¹⁰	196	185	129	161	178	849
Liczba utworów kompozytorów polskich	27	22	14	16	25	104
Procent utworów polskich	14%	12%	11%	10%	14%	12%

⁹ W tamtych badaniach, oprócz korzystania z protokołów egzaminacyjnych półrocznych i końcowo-rocznych, sięgnięto także do dzienników, gdzie nauczyciele notują cały repertuar wykonywany przez ucznia w ciągu roku szkolnego.

¹⁰ Utwory wykonane na egzaminie promocyjnym przed komisją w czerwcu 2010 roku.

W analizie repertuaru widać, że mimo braku nacisku na obecność muzyki polskiej w repertuarze uczniów, a nawet ograniczenia narzucone przez program, muzyka ta jest jednak wybierana przez nauczycieli i pojawia się na egzaminach. Mimo to jej ilość jest znikoma w porównaniu z przeważającymi utworami obcych kompozytorów, przeważnie pochodzących z niemiecko-austriackiego kręgu kulturowego. Procentowo udział muzyki polskiej waha się od 10 do 14% granych utworów i średnio wynosi dla szkoły podstawowej tylko 12%. Oznacza to, że dzieci w polskich szkołach muzycznych kształcone są na obcej muzyce i muszą przyjmować zasady i formy ukształtowane przez twórców należących do innego kręgu muzycznego. Muzyka rodzima nie jest podstawą nauki, traktowana jest tylko jako uzupełnienie głównego nurtu.

Ilościowo w muzyce polskiej przeważają utwory F. Chopina, który pojawił się 28 razy, co stanowi 27% wszystkich polskich utworów granych przez dzieci. Często wybierane są także miniatury fortepianowe F. Rybickiego i J. Garści. Pozostałą część polskiego repertuaru stanowią utwory skomponowane przez naszych twórców już po II wojnie światowej, a więc należące do muzyki współczesnej.

c. Wywiady z dyrektorami i nauczycielami

Z rozmów z fachowcami, bezpośrednio zajmującymi się nauczaniem dzieci, wyniknęły następujące wnioski:

1. Podstawowym czynnikiem ograniczającym obecność muzyki polskiej w nauczaniu gry na fortepianie jest brak odpowiedniego repertuaru, który spełniałby określone wymagania artystyczne i dydaktyczne. W klasach młodszych tych utworów jest nieco więcej do wyboru, potem następuje znaczący spadek. Liczba utworów polskich zaczyna wzrastać dopiero pod koniec szkoły podstawowej, kiedy umiejętności uczniów pozwalają już na sięgnięcie do trudniejszego repertuaru. Wiele utworów należących do tzw. muzyki współczesnej nie pojawia się w dziecięcym muzykowaniu, gdyż są przez dzieci i nauczycieli uważane za trudne, niezrozumiałe, nielubiane.
2. Nauczyciele twierdzą, że muzyki polskiej mogłoby być znacznie więcej, gdyby był dostępny odpowiedni repertuar. Pojawiły się propozycje zorganizowania konkursów na utwory dziecięce (zwłaszcza o średnim stopniu trudności) wśród kompozytorów polskich.
3. Program nauczania we wszystkich szkołach uważany jest za dobry. Stanowi rzetelną podstawę metodyczną i jest pomocą w kształceniu. Nauczyciele przyzwyczaili się do niego i nie zastanawiali się nad możliwością jakichkolwiek zmian. Uwag nie zgłaszają też ani rodzice, ani uczniowie. Pedagodzy jednak starają się rozszerzać program ministerialny, wprowadzając własne propozycje repertuarowe. Szkoły korzystają też z możliwości układania programów wewnątrzszkolnych, ustalanych przez każdą sekcję osobno i zatwierdzanych przez dyrektorów.

4. Nauczyciele często starają się ominąć ograniczenia repertuarowe, narzucone przez program nauczania. Organizowane są w szkołach specjalne konkursy, koncerty czy też przesłuchania poświęcone twórczości wybranego polskiego kompozytora (festiwal im. J. Garści w Lublińcu, koncerty chopinowskie w Łodzi). Traktowane jest to jako ważne uzupełnienie procesu kształcenia.
5. Istotnym zagadnieniem, którym żyją polskie szkoły muzyczne w chwili obecnej, jest spór o to, czy szkoły te mają pełnić także funkcję umuzykalniająca, czy powinny ograniczyć się tylko do wybierania najzdolniejszych uczniów i kształcenia zawodowego na bardzo wysokim poziomie. Wiąże się to z kwestią wymagań, którym próbują sprostać zarówno szkoły, jak i wszyscy uczniowie. Dość „napięty” jest kalendarz przesłuchań regionalnych, dyktujących szkołom „wyczynowy” system pracy. Ta kwestia ma też wpływ na dobór repertuaru uczniowskiego.
6. Osobnym problemem, który zauważono w niektórych szkołach, jest całkowita nieobecność polskiej muzyki ludowej w toku nauczania. W ten sposób program nauczania pomija podstawę, na której opiera się polski styl narodowy. Kwestia ta wzbudza zdziwienie, ale jest dla szkół zbyt trudna do rozwiązania bez pomocy ministerialnej.

7. Wnioski

Przeprowadzone badania pozwoliły określić, jaki jest udział utworów polskich w procesie nauczania gry na fortepianie. Niestety, nie jest on duży i wynosi średnio tylko 12%. Repertuar młodych pianistów zdominowany został przez muzykę kręgu niemiecko-austriackiego. W przypadkach innych instrumentów obecność muzyki polskiej jest przypuszczalnie jeszcze mniejsza, np. przez nauczyciela-fleciście określona została orientacyjnie na 5% – utwory polskie grane są „sporadycznie”. Sytuacja taka – z punktu widzenia rozwoju stylu narodowego – jest wysoce niekorzystna: dzieci nie są wprowadzane w krąg własnej kultury, lecz uczone „obcego języka” muzycznego, który traktowany jest jako ważniejszy niż język rodzimy. Jest to zjawisko szczególnie istotne właśnie na najniższym etapie nauczania, gdzie kształtuje się podstawy muzycznej tożsamości, które potem traktowane są jako własny system muzycznego myślenia, również na poziomie podświadomym.

Dla porównania warto może wspomnieć o systemie nauczania w polskich państwowych szkołach baletowych. Tam przez cały cykl nauczania funkcjonuje podział głównego przedmiotu – tańca – na odrębne style, które realizuje się niejako równoległe. Są to:

1. Taniec klasyczny.
2. Taniec ludowy i narodowy.

3. Taniec charakterystyczny¹¹.
4. Taniec współczesny.
5. Taniec historyczny.

Style te stanowią odrębne przedmioty nauczania, realizowane są przez osobnych specjalistów w danej dziedzinie, uczniowie otrzymują z nich oddzielne oceny. W efekcie z każdego stylu uczeń musi uzyskać przynajmniej minimum umiejętności, inaczej nie uzyska promocji do kolejnej klasy. Taniec polski stanowi osobny przedmiot kształcenia i musi zostać opanowany przynajmniej w dostatecznym stopniu. Absolwenci szkół baletowych uzyskują w ten sposób wszechstronne przygotowanie taneczne, także zorientowane na „międzynarodowy” taniec klasyczny i współczesny, ale bez zaniedbywania stylu polskiego. Specjalizacja tancerzy następuje już po opuszczeniu szkoły baletowej, gdy dostosowują oni uzyskane umiejętności do swego miejsca pracy.

Celem niniejszego artykułu było zgromadzenie danych i opinii dotyczących ważnego problemu, tj. kształcenia muzycznego w Polsce. Jeśli zależy nam na zachowaniu polskiej tożsamości muzycznej, na kontynuowaniu dorobku poprzednich pokoleń, na rozwoju stylu narodowego, nie może zabraknąć właściwie realizowanej edukacji muzycznej – także w szkołach muzycznych. Nauka muzyki powinna wykorzystać swe niemałe możliwości i włączyć się w ogólny nurt wychowania. Dotychczasowy system wydaje się nie w pełni odpowiadać na zmiany, jakie zachodzą w szybko globalizującym się świecie. Autorce zależy na zwróceniu uwagi na istniejące i pogłębiające się problemy, wywołaniu dyskusji, która być może zaowocuje trafnymi decyzjami, w większym stopniu uwzględniającymi styl polski w kształceniu uczniów.

Autorka wyraża serdeczne podziękowania dyrekcjom szkół oraz wszystkim osobom, które wzięły udział w badaniach i umożliwiły ich przeprowadzenie.

Summary

Localism, multiculturalism and interculturalism in music education – current status and perspectives

In music we can distinguish much different styles. It is possible to share them by territory (ex. Polish, Spanish, Kurpie's music) and history (Baroque, Romanesque music). In process of teaching playing instruments at Polish schools realization of teaching program is directed on historical styles, that makes too little participation of Polish music in students' repertoire. For example, in piano classes in primary music school only 12 percent of compositions is created in Poland. The main cause of this state is leak of Polish repertoire, which should have adequate artistic and didactic assets.

¹¹ Przez to pojęcie rozumie się tańce ludowe innych narodów (rosyjskie, hiszpańskie, węgierskie itp.)