

**MAŁGORZATA OKUPNIK****(Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu)****EDUKACJA W C-DUR**

Przedmiotem niniejszego tekstu jest bardzo wąsko potraktowany wycinek edukacji kulturowej – edukacja muzyczna, której celem jest przygotowanie młodych odbiorców do kontaktu z muzyką poważną. Poważną, czyli jaką? Anna Nasiłowska, pisarka, prywatnie matka trzech córek w różnym wieku, była zaskoczona wyznaniem najmłodszej, że podobają się jej chorały gregoriańskie. Jej zaskoczenie było tym większe, że po pierwszym kontakcie z tą muzyką, opadającą i wznoszącą się linią melodyczną, mała Asia stwierdziła kategorycznie: „To są ludzie wyjący”<sup>1</sup>. Rodzice cierpliwie jej tłumaczyli, gdzie powstała ta muzyka i kto ją wykonywał. Następnego dnia Asia drążyła temat, jeszcze raz pytała mamę o tę muzykę. Nasiłowska relacjonuje:

- „- Co to za muzyka: nie do tańca i nie do śpiewania?
- To jest muzyka poważna – powiedziałam.
- Ach, mamo, jaka ty jesteś mądra!
- Dla niej istnienie muzyki poważnej jest niebywałym odkryciem”<sup>2</sup>.

Sytuacja opisana przez Annę Nasiłowską należy do wyjątkowych w polskiej rzeczywistości. Niewielu rodziców oswaja dzieci z muzyką w domach i wchodzi w rolę edukatorów muzycznych. Dzieje się tak dlatego, że muzyka poważna sytuuje się na obrzeżach kultury, została wyparta (zagłuszona) przez popkulturę. Wydaje się, że jej odbiorcami powoli stają się tylko jej koneserzy i sami muzycy (bądź osoby z wykształceniem muzycznym).

Praktycy edukacji muzycznej biją na alarm. Edukacja muzyczna należy bowiem do najbardziej zaniedbanych sfer kształcenia. Warto przypomnieć w tym miejscu o naturalnych środowiskach, w których przebiega proces edukacji muzycznej<sup>3</sup>. Optymalny model wpływu środowiska na wychowanie muzyczne dziecka w ujęciu Romualdy Ławrowskiej przedstawia się następująco:

---

<sup>1</sup> A. Nasiłowska, *Czteroletnia filozofka*, Wyd. Literackie, Kraków 2004, s. 83.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 84.

<sup>3</sup> W literaturze anglojęzycznej pojawia się model G.F. Welcha inspirowany rosyjską zabawką matryoską z sześcioma elementami. Rdzeń stanowi ontogeneza i podstawowe predyspozycje neuropsychobiologiczne człowieka, a kolejne części to: inkulturacja, rodzaj twórczych umiejętności muzycznych, kształcenie szkolne, wpływ grup społecznych, wreszcie rozwój muzyczny i edukacja w szerszym kontekście społecznym. Model ten obrazuje, że zachowania muzyczne wynikają z ukonstytuowania się podstawowego neuropsychobiologicznego wzorca osobowego każdego dziecka, które pozostaje w interakcjach z procesami inkulturacyjnymi oraz edukacyjnymi, mającymi miejsce w środowiskach życia (intencjonalnymi i nieintencjonalnymi). E. Frołowicz, omawiając ten model, zauważa, że „Pozwala [on] również na istotną dla praktyki edukacji muzycznej konstatację, że rozwój muzyczny jest procesem społecznym i nie zależy tylko od tego, jakim potencjałem dysponuje jednostka, ale także od tego, jakimi zasobami rozporządza otoczenie, w tym – jakie znaczące działania podejmują ludzie w tym otoczeniu”. E. Frołowicz, *Kontekst rozwojowy edukacji muzycznej dziecka w wieku wczesnoszkolnym – wybrane problemy*, w: *Edukacja kulturowa. Oczekiwania i potrzeby*, pod red. A. Roguskiej, M. Danielak-Chomać, M.J. Dyrdy, Fundacja „Szansa”, Siedlce 2012, s. 324.



Ryc. za: R. Ławrowska, *Edukacja muzyczna dziecka jako nowa specjalność pedagogiczno-muzyczna*, w: *Nowe obszary i drogi rozwoju edukacji muzycznej w Polsce*, pod red. A. Białkowskiego, Instytut Muzyki i Tańca, Warszawa 2012, s. 148.

Romualda Ławrowska pokazuje, jak ważną rolę w procesie wychowania muzycznego dziecka odgrywają rodzice (i rodzina)<sup>4</sup>. To oni kształtują gust muzyczny dziecka, osłuchują je z różnymi gatunkami muzyki, zaprowadzają na koncerty, audycje, wreszcie spektakle muzyczne<sup>5</sup>. Oni też decydują o rozwoju muzycznym dziecka, posyłając je (i opłacając) lekcje muzyki (bądź umuzykalnienia) czy rytmiki, widząc ich dobroczynny wpływ na kondycję psychoruchową dziecka<sup>6</sup>. Dopiero na drugim miejscu wymieniony został nauczyciel, przed którym stoi wiele trudnych zadań. We współczesnej szkole czyha nań wiele pułapek<sup>7</sup>. Najważniejszą trudnością jest odgórna redukcja edukacji muzycznej i niezmienną się od wielu lat niską pozycją przedmiotu oraz autorytetu nauczyciela. Nadmienić trzeba, że na to nastawienie ogromny wpływ mają rodzice uczniów. Innego

<sup>4</sup> Problem ten dostrzegają także badacze niemieccy. Zob. P. Cloos, *Kulturelle Bildung und Eltern*, w: *Handbuch Kulturelle Bildung*, hrsg. von H. Bockhorst, V.-I. Reinwand, W. Zacharias, Kopaed, München 2012, s. 815-818.

<sup>5</sup> Poważnym utrudnieniem w realizacji tych planów są godziny spektakli dla dzieci. Ich rodzice najczęściej w tym czasie są w pracy. Rzadko kto myśli o zagospodarowaniu sobót na spektakle (koncerty) adresowane do rodzin.

<sup>6</sup> Pisałam o tym szerzej w artykule *Ku nowej chorei. O rytmice we współczesnym świecie*, w: *Kultura fizyczna w społeczeństwie nowoczesnym*, pod red. Z. Dziubińskiego i K.W. Jankowskiego, AWF w Warszawie, SALOS RP 2009, Warszawa, s. 430-439.

<sup>7</sup> Por. T. Śnitko, *Wartości edukacji muzycznej a warunki ich realizacji w polskich szkołach ogólnokształcących*, w: *Dźwięki i słowa. Z doświadczeń i obserwacji*, pod red. B. Nowak, Wyd. AM, Poznań 2010, s. 103-110.

rodzaju problemem są kompetencje nauczycieli i ich przygotowanie do zawodu<sup>8</sup> oraz ogólne tendencje w dydaktyce muzyki, wśród których najbardziej niebezpieczne wydają się:

- swoboda metodyczna (pseudoinnowacje i prymat metody ponad treści), której towarzyszy infantylicyzacja języka<sup>9</sup>;
- nadużywanie multimediów (kosztem treści programowych);
- redukcja muzyki do rozrywki i popkultury (mająca związek z globalizacją), prowadząca do „edukacji piosenkowej”<sup>10</sup> i braku przygotowania do odbioru muzyki artystycznej (poważnej), a więc utraty potencjalnych elit – bywalców filharmonii, sal koncertowych, oper i teatrów muzycznych. Na lekcjach rzadko słucha się różnych stylów i gatunków muzycznych, nie zapoznaje się uczniów z muzyką współczesną, atonalną, a – jak zauważa Wiesława Sacher – „Wprowadzanie jej później, gdy skutek akulturacji przywykną [oni] do systemu dur-moll, typowego dla muzyki popularnej, będzie trudniejsze”<sup>11</sup>. Dzieci zbyt rzadko chodzą na koncerty muzyki poważnej, a pedagogika koncertowa pozostaje dziedziną bardzo zaniedbaną.

W modelu optymalnym Ławrowskiej na wychowanie muzyczne dziecka oddziałuje także środowisko. W rzeczywistości tak się jednak nie dzieje z powodu powszechnego braku kompetencji kulturowych w zakresie muzyki. Otoczenie, jak można mniemać, ma znikomy wpływ na edukację muzyczną dzieci. Pesymistyczna diagnoza Doroty Szwarzman sprzed 10 lat nie traci swej aktualności:

„Nawet liczni przedstawiciele inteligencji bez żenady, wręcz z pewną ostentacją, mówią, że są głusi, nie znają się na muzyce, a ich muzykalność sprowadza się do odróżnienia, kiedy grają, a kiedy nie. Do analfabetyzmu wstyd się przyznać; nieumiejętność czytania nut wydaje się w naszym kraju nieistotnym mankamentem – jak nieznanostwo, powiedzmy, języka suahili. I nawet nie zdajemy sobie sprawy z tego, że w Europie znajdujemy się pod tym względem w absolutnej mniejszości”<sup>12</sup>.

Ta sytuacja jest pokłosiem tego, że edukację muzyczną permanentnie się lekceważy i traktuje jako coś niepotrzebnego oraz mało istotnego<sup>13</sup>. W innych krajach podejście do edukacji muzycznej

---

<sup>8</sup> O sytuacji tej szerzej pisałam w artykule *Extra portas. O edukacji kulturalnej krytycznie*, w: *Edukacja kulturalna jako projekt publiczny*, pod red. M. Kosińskiej, K. Sikorskiej, A. Skórzyńskiej, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2012, s. 181-199.

<sup>9</sup> R. Ciesielski, *Edukacja muzyczna – między postmodernizmem a podmiotowością*, w: *Nowe obszary i drogi rozwoju edukacji muzycznej w Polsce*, pod red. A. Białkowskiego, Instytut Muzyki i Tańca, Warszawa 2012, s. 52.

<sup>10</sup> Por. R. Ciesielski, *Ślepy zaufek powszechnej edukacji muzycznej*, w: A. Białkowski, M. Grusiewicz, M. Michalak, *Edukacja muzyczna w Polsce. Diagnozy, debaty, aspiracje*, Fundacja „Muzyka jest dla Wszystkich”, Warszawa 2010, s. 111: „Edukacja piosenkowa to (...) dostosowywanie form i treści edukacyjnych do formuły popkultury: dominacja piosenki jako gatunku, przedstawienie literatury muzycznej w trybie piosenkowym (krótkie utwory lub fragmenty większych), infantylicyzacja muzyki i sposobu jej komentowania, w konsekwencji zaś tworzenie fałszywego obrazu muzyki, przekonywanie o rzekomej uniwersalności konwencji popkulturowej”.

<sup>11</sup> W.A. Sacher, *Pedagogika muzyki. Teoretyczne podstawy powszechnego kształcenia muzycznego*, Impuls, Kraków 2012, s. 182.

<sup>12</sup> D. Szwarzman, *Głuche ucho*, w: A. Białkowski, M. Grusiewicz, M. Michalak, *Edukacja muzyczna w Polsce*, op. cit., s. 155 (pierwodruk „Polityka” 2004 nr 9, s. 3).

<sup>13</sup> Brak umiejętności śpiewania i gry na instrumencie, brak wiedzy na temat muzyki poważnej kojarzy się Europejczykom ze wschodnimi landami i dziedzictwem realnego socjalizmu. Niemcy mieli inny problem,

wygląda inaczej<sup>14</sup>. Christian Höppner, prezydent Deutscher Kulturrat, opisując sytuację w Niemczech, stwierdza:

„Pojęcie edukacji kulturowej jako pojęcie zbiorcze dla przekazu sztuk pięknych dopiero co okrzepło. Rozumie się pod nim całościowe formowanie ludzi przez sztuki. Opisuje ono, jak „kompetencje, które należy niezbędnie nabyć, łączą się z różnorodnością kulturową” (...). Muzyka tworzy jedno z pól działania w ramach edukacji kulturowej. Słowo muzyka ma szerokie znaczenie i oznacza »celową i przemyślaną organizację zdarzeń dźwięków« (...). Definicja zorganizowanych dźwięków – przestrzeni »son organisé« (...) mieści każdą możliwą formę samowrażania przez dźwięki. W centrum edukacji muzycznej znajduje się otwarcie tej formy wyrażania, uzdolnienie do przeżywania doświadczeń dźwiękowych i powiązanie ich z – indywidualną – w tym znaczeniu kompetencją uczeniową”<sup>15</sup>.

W Polsce edukacja muzyczna była (i nadal jest) rozumiana jest bardziej konserwatywnie i pasywnie jako „przygotowanie do świadomego i twórczego korzystania z dóbr kultury muzycznej, do odbioru, rozumienia i współtworzenia wartości muzyki. Odwoływała się więc do tego, co istnieje bądź, jak proponuje A. Mencwel, do »tego, co zastane«”<sup>16</sup>. Edukację muzyczną utożsamia się (dość niebezpiecznie i symplicystycznie) z poznawaniem bogactwa przeszłości. Chodzi zatem o kanon, czyli ideowy „kręgosłup” powszechnej edukacji muzycznej<sup>17</sup>. Jej cele muszą być realne, dostosowane do możliwości percepcyjnych i (nie)wrażliwości estetycznej dziecka. Rafał Ciesielski podchodzi do tego zagadnienia bardzo pragmatycznie:

„1) Czy w ramach edukacji uczeń ma się z symfonią Beethovena utożsamić? To bardzo trudne. 2) Czy uczeń ma się symfonią Beethovena zachwycić? To trudne. 3) Czy uczeń ma symfonię Beethovena (po)znać? To zadanie wykonalne i może być ośrodkiem realnego programu minimum edukacji muzycznej”<sup>18</sup>.

W poznawaniu dzieł klasyków muzyki realizowany jest postulat Christiana Höppnera „uzdolnienia do przeżywania doświadczeń dźwiękowych”. Nie ulega wątpliwości, że edukacja muzyczna w swojej tradycyjnej formie pedagogiki koncertowej<sup>19</sup> jest bardzo potrzebna. Najpierw trzeba bowiem wykształcić kręgosłup – poznać kanon, zdobyć elementarną **wiedzę** na temat muzyki (sonorystyki, harmonii, kompozycji), żeby potem eksperymentować i tworzyć własną muzykę. Wiesława Sacher zauważa:

„Uczestnictwo dzieci w koncertach muzyki artystycznej powinno być formą uzupełniania formalnej edukacji. Żadna inna sytuacja nie może dostarczyć uczniowi sposobności do poznawania tej dziedziny sztuki w

---

ponieważ w okresie powojennym edukacja muzyczna kojarzyła się z polityką nazistowską. Por. Ch. Höpper, *Musik und Kulturelle Bildung*, w: *Handbuch Kulturelle Bildung*, op. cit., s. 547.

<sup>14</sup> Por. W.A. Sacher, *Pedagogika muzyki*, op. cit., s. 275-287.

<sup>15</sup> Ch. Höpper, *Musik und Kulturelle Bildung*, op. cit., s. 546. Por. J. Chaciński, *Niemieckie tradycje i tendencje rozwoju pedagogiki muzycznej jako sfera inspiracji i odniesień teoretyczno-praktycznych*, w: *Nowe obszary i drogi rozwoju edukacji muzycznej w Polsce*, op. cit., s. 183-212.

<sup>16</sup> A. Białkowski, *Wprowadzenie*, w: *Nowe obszary i drogi rozwoju edukacji muzycznej w Polsce*, op. cit., s. 7.

<sup>17</sup> R. Ciesielski, *Edukacja muzyczna – między postmodernizmem a podmiotowością*, op. cit., s. 55.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 55.

<sup>19</sup> A.W. Sacher, *Pedagogika muzyki*, op. cit., s. 153-158.

sposób jak najbardziej naturalny (wraz z doznaniem o charakterze poznawczym i estetycznym) oraz nabywania ogłady kulturalnej, która zanika wskutek nieprawidłowych wzorców płynących z mass mediów”<sup>20</sup>.

Maria Przychodzińska podkreśla, jak skuteczne w kształceniu kultury i wrażliwości muzycznej są kontakty z muzyką (koncerty, spotkania, olimpiady muzyczne itp.) organizowane przez różne instytucje kultury i towarzystwa muzyczne. Wspomina także o Młodzieżowym Ruchu Miłośników Muzyki „Pro Sinfonika” i jego działalności<sup>21</sup>. Formy te nie powinny być traktowane jako przeżytki. Rafał Ciesielski pisze:

„Hasło: »muzyka jest dla wszystkich« – jako rodzaj wyzwania – jest zasadne, ale nie oznacza prostego, masowego do niej dostępu. Już bowiem swego czasu sukces poznańskiej »Pro Sinfonika« pokazał, iż kluczem jest właśnie dobrze pojęta elitarność, stopniowanie wtajemniczania w muzykę, nie zaś »pospolite ruszenie« do niej (wtedy stanie się ona właśnie »pospolita«). Pytanie, na jakie musi zatem odpowiedzieć sobie edukacja brzmiałoby: czy upowszechnić muzykę »za wszelką cenę« czy też przedstawiać ją w całym jej wyrafinowaniu, uwzględniając jej immanentną elitarność?”<sup>22</sup>

Organizatorzy poznańskiego ruchu „Pro Sinfonika” nie zrezygnowali z ambitnego repertuaru, ale nieco zmienili i uwspółcześnili język promocji, tworząc cykl o chwytliwej nazwie „Muzykoteka Młodego Człowieka”<sup>23</sup>. Jego ideą jest wychowanie dla muzyki i przez muzykę:

„Na Pro Sinfonicznej estradzie oklaskiwana była niezliczona ilość artystów, wykonywane były dzieła różnych epok: stare i nowe, pochodzące z różnych stron świata. Istnia MUZYKOTEKA, z której możecie brać to, co lubicie, czyli tradycyjne koncerty symfoniczne, muzykę ludową, muzykę popularną w niebanalnych opracowaniach, a także kino (nie takie) nieme”<sup>24</sup>.

Ruch „Pro Sinfonika” ze swoją programową elitarnością i konsekwencją nie może zaspokoić potrzeb edukacyjnych wszystkich uczniów. Także Muzobil, czyli cykle koncertowe, które muzycy Pro Sinfoniki prezentują w różnych miejscach w Wielkopolsce, nie jest w stanie dotrzeć do szerokiego grona odbiorców w wieku szkolnym. Należałoby zwiększyć ilość takich akcji. Z drugiej strony, potrzebna jest „nowa fala”, edukacja muzyczna w odświeżonej, bardziej nowoczesnej formie, gdzie o muzyce nie będzie się mówić w sposób koturnowy, „katechetyczny”<sup>25</sup>, a muzycy będą stosować nieschematyczne i niezdydaktyzowane formy pracy. Jako przykład dobrych praktyk edukacyjnych w

<sup>20</sup> Ibidem, s. 158.

<sup>21</sup> M. Przychodzińska, *Poszukiwanie wartości edukacyjnych w mnogości zjawisk współczesnej kultury muzycznej*, w: *Nowe obszary i drogi rozwoju edukacji muzycznej w Polsce*, op. cit., s. 27. Inne filharmonie w Polsce mają także ciekawą ofertę koncertową dla młodych słuchaczy. Pisze o tym szerzej A. Sacher, *Pedagogika muzyki*, op. cit., s. 254-259.

<sup>22</sup> R. Ciesielski, *Ślepy zaulek powszechnej edukacji muzycznej*, op. cit., s. 115.

<sup>23</sup> W sezonie 2014/2015 proponowane są koncerty: *Tanecznym krokiem do Ameryki* (J. Zarębski, J. Strauss, M. Ravel, G. Gershwin), *Pod napięciem, czyli kreatywne i zdrowe zabawy klawiaturowe (o historii elektrofonów)*, *Muzyka i taniec na dworach barokowej Europy* (J.-B. Lully), *Zaczarowana mowa bębnowa*, *Muzyka telefonów komórkowych (Jak znane tematy sławnych kompozytorów przyczyniły się do rozwoju telekomunikacji?)*, *W hołdzie Mistrzowi* (kompozycje J.S. Bacha), *Harmonienmusik – co to takiego?* (w wyk. Kapeli Farnej), na zakończenie sezonu *Jeziro łabędzie* (suite P. Czajkowskiego).

<sup>24</sup> <http://prosinfonika.eu/strona-glowna#/muzykoteka>, dostęp 29.09.2014.

<sup>25</sup> Por. J. Marchwiński, *Kilka uwag o edukacji muzycznej w szkolnictwie średniego i wyższego szczebla*, w: *Polska edukacja muzyczna wobec przemiana systemowych*, pod red. M. Jabłońskiego i J. Stęszewskiego, PTPN, Poznań 1997, s. 56.

zakresie edukacji muzycznej wymienić trzeba poznański projekt *Nie boję się muzyki* dofinansowany przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu Edukacja Kulturalna. Jego organizatorem jest Fundacja Fabryka Sztuki z siedzibą w Poznaniu. Na stronie internetowej Fundacja, działająca od 2009 roku, przedstawia się tak:

„Od samego początku naszą **misją** stało się kształtowanie wrażliwości oraz zaspokajanie potrzeby obcowania z kulturą wśród wszystkich pokoleń za pomocą uniwersalnego języka – **muzyki**. Dlatego też działamy wspierając oraz realizując przedsięwzięcia promujące muzykę klasyczną zarówno wśród jej miłośników, jak i sceptyków”<sup>26</sup>.

Tegoroczny projekt, w intencji twórców, ma wprowadzić „słuchaczy w świat muzyki klasycznej, obalając związane z nią stereotypy i w naturalny sposób przełamując bariery związane z jej odbiorem. Motywem przewodnim edycji 2014 są **elementy dzieła muzycznego**”<sup>27</sup>. **Fundacja Fabryka Sztuki ma duże doświadczenie w edukacji muzycznej**<sup>28</sup>. Program *Nie boję się muzyki* wzięty **początek** z dobrze znanego poznaniakom (i dobrze przez nich przyjmowanego) cyklu *Speaking Concerts*<sup>29</sup>, którego pomysłodawcą był dyrygent i popularyzator muzyki profesor Marcin Sompoliński<sup>30</sup>. Koncerty kierowane były do szerokiej grupy odbiorców, niezależnie od wieku, (braku) wykształcenia muzycznego, (braku) wcześniejszego kontaktu z muzyką poważną. Marcin Sompoliński ma świadomość istnienia bariery mentalnej:

„Sala koncertowa to jest wewnątrz z wyraźnie oddzielnym terytorium. Na scenie siedzi orkiestra i później za taką umowną granicą siedzi publiczność. Niektórzy nie przychodzą na koncerty, ponieważ uważają, że jest to dla nich granica nie do przejścia. Nasze programy, który od kilku lat tworzymy z Fabryką Sztuki, mają na celu tę granicę zatrzeć”<sup>31</sup>.

Projekt *Nie boję się muzyki* usuwa kolejną barierę – problem odległości i dojazdu na koncert. Zakłada on mobilność – to muzycy i prelegenci dojeżdżają na koncerty do słuchaczy, a nie odwrotnie.

<sup>26</sup> <http://www.niebojesiemuzyki.pl/projekt>, dostęp: 29.09.2014.

<sup>27</sup> <http://www.niebojesiemuzyki.pl/program-2014-2>, dostęp: 29.09.2014.

<sup>28</sup> Na wspomnienie zasługuje projekt edukacyjno-kulturalny *Piramida Chopina*, realizowany w ciągu całego Roku Chopinowskiego (2010). Miał on na celu popularyzację dzieł Chopina oraz poszerzenie kręgu odbiorców muzyki klasycznej o młodych ludzi, którzy coraz rzadziej odwiedzają sale koncertowe. Projekt otrzymał wsparcie i dofinansowanie ze strony Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

<sup>29</sup> Oferta edukacyjna jest bogatsza. Fabryka Sztuki ma w swojej ofercie *speaking concerts* o intrygujących tytułach: *4 pory w roku, czyli czego nie wiemy o Antonim V.?*; *Alleluja i do przodu, czyli G. F. Haendel i jego „Mesjasz”*; *Fuga*; *Karnawałowy Speaking Concert: „Kankan, czyli zawracanie głowy nogami”*; *MasSacre, czyli Strawiński i Święto Wiosny*; *Muzyczny geniusz J. F. Haendla*; *Muzyka w obozach zagłady*; *My name is Giovanni*; *Narodziny musicalu, czyli od Mozarta do Phantoma*; *Odczarowany flet*; *Oj, Halino! Czyli Moniuszko i jego Halka*; *Ostatnie requiem, czyli M jak Mozart*; *Pasaż Ha(e)ndlowy*; *Pasa*; *Po diabła orkiestrze dyrygent?*; *Pokolenie I.J.P.*; *Ptasie Plotki, czyli rzecz o muzyce*; *Rossini saute*; *Scherzo*; *Upiór w orkiestrze*; *Verdi*; *Wielka cisza*; *Wzór na utwór, czyli nauka i muzyka*; *Z Żelazowej Woli do Paryża*; *Zaczarowana karetka, czyli Mozart w podróży*; *Zaczarowany klucz*; *Zagraj to jeszcze raz, Haydn*. Zob. <http://www.speakingconcerts.pl/ostatnie-requiem-czyli-m-jak-mozart-4>, dostęp: 29.09.2014.

<sup>30</sup> Biogram prof. Marcina Sompolińskiego umieszczono na stronie: [http://www.polmic.pl/index.php?option=com\\_mwosoby&id=1002&view=czlowiek&litera=21&Itemid=6&lang=pl](http://www.polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&id=1002&view=czlowiek&litera=21&Itemid=6&lang=pl), dostęp: 19.10.2014.

<sup>31</sup> <http://www.polskieradio.pl/8/404/Artykul/919193,Sompolinski-wizyta-w-sali-koncertowej-moze-byc-dla-niektorych-stresem>, dostęp: 29.09.2014.

Ideą nadrzędną jest przeciwdziałanie wykluczeniu społecznemu, zwiększenie dostępności koncertów muzyki poważnej w profesjonalnym wykonaniu w mniejszych ośrodkach.



Zdjęcie z archiwum Fundacji Fabryka Sztuki

W autorskim programie Marcina Sompolińskiego i jego zespołu, wychodzącym poza ramy tradycyjnie pojmowanej edukacji muzycznej, muzyka łączy się ze słowem przy wsparciu nowych technologii i środków przekazu. Sprzyja to aktywizacji publiczności. Autorzy projektu *Nie boję się muzyki* kładą nacisk na interaktywność, próbują przełamać typową dla koncertów pasywność widza/słuchacza i zerwać z nudą. Przede wszystkim jednak dekodują i odczarowują „powagę” muzyki poważnej. **W ramach projektu odbywają się cztery rodzaje koncertów:**

- koncerty edukacyjne *Muzyka nie gryzie* (dla dzieci w wieku przedszkolnym oraz uczniów klas 1-3 szkół podstawowych). Ich celem jest wyjaśnienie najmłodszym odbiorcom, czym są elementy dzieła muzycznego, takie jak melodia, rytm, dynamika i tempo;
- *Pocket Concerts* (koncerty kieszonkowe), czyli nowoczesne, multimedialne koncerty kameralne<sup>32</sup>. Jest to oferta adresowana dla młodzieży szkół gimnazjalnych i ponadgimnazjalnych. Dla tej grupy wiekowej przygotowano dwa programy: *M jak Mozart* oraz *Wzór na utwór*. Koncert *M jak Mozart* to audycja o życiu i twórczości wybitnego kompozytora. Podczas koncertu słuchacze otrzymują wyczerpujące odpowiedzi m.in. na pytania: „Ile zainkasował Mozart za swój ostatni utwór? Czy w dniu pogrzebu Mozarta padał deszcz? Dlaczego nie znamy miejsca jego pochówku?”<sup>33</sup> Koncert wzbogacony jest prezentacjami multimedialnymi i projekcjami filmowymi, zrealizowanymi w

<sup>32</sup> W wielu miejscowościach na zasadzie franczyzy odbywają się koncerty kameralne *Pocket Concerts*, Oznacza to, że na miejsce dojeżdża prelegent wraz z solistami i razem z lokalnym biurem koncertowym lub filharmonią prezentuje koncert przygotowany w oparciu o wcześniej przesłany scenariusz i materiały.

<sup>33</sup> <http://speakingconcerts.com/event-03-11-2013-ostatnie-requiem-czyli-m-jak-mozart>, dostęp: 29.09.2014.

Wiedniu specjalnie na potrzeby projektu oraz wypowiedziami znawców twórczości Mozarta. W programie znajdują się arie i duety z *Czarodziejskiego fletu*, *Wesela Figara* oraz *Don Giovanniego*. Koncert *Wzór na utwór* jest z kolei edukacyjną opowieścią o elementach dzieła muzycznego takich jak melodia, rytm czy harmonia. Koncert ma ciekawą formę – jest wykonywany przez kwartet jazzowy i wzbogacony prezentacjami multimedialnymi;

- multimedialne koncerty orkiestrowe *Speaking Concerts*. W ofercie znajdują się dwa koncerty dla dzieci ze szkół podstawowych (ze szczególnym uwzględnieniem uczniów młodszych klas). W pierwszym, *Upiór w orkiestrze*, wykorzystano utwory m.in. Jana Sebastiana Bacha, Piotra Czajkowskiego oraz Julesa Masseneta<sup>34</sup>. Jest to spektakl muzyczny z wartką, intrygującą akcją detektywistyczną. Jego bohaterami są: tytułowy **Upiór**, detektyw **Herlack Sholmes** oraz **Dyrektor Orkiestry**. W trakcie śledztwa w atrakcyjny sposób przedstawione zostają podstawowe problemy dotyczące orkiestry, jej składu, podziału na poszczególne grupy instrumentów oraz roli dyrygenta.



Zdjęcie z archiwum Fundacji Fabryka Sztuki

---

<sup>34</sup> Jest to koncert na licencji amerykańskiej.





Zdjęcie z archiwum Fundacji Fabryka Sztuki

Drugi koncert *Zaczarowany klucz* poświęcony został dwóm wybitnym twórcom XX wieku. W czasie koncertu wykonywane są utwory muzyczne **Witolda Lutosławskiego**, do których teksty napisał **Julian Tuwim** (*Ptasie plotki, Taniec, Rok i bieda, Kotek, Idzie Grześ czy Rzeczka*).





Zdjęcia z archiwum Fundacji Fabryka Sztuki

Organizatorzy o swoich założeniach mówią tak:

„Idea, przyświecającą nam przy tworzeniu tego programu, było wykorzystanie wrażliwości i otwartości najmłodszych na piękno muzyki i poezji. Stworzyliśmy możliwość poszerzenia horyzontów naszych maluchów oraz budowania fundamentów ich wiedzy z zakresu historii i literatury muzycznej, przygotowując przyszłe pokolenia słuchaczy do świadomego odbioru muzyki”<sup>35</sup>.

Dzieci uważnie słuchają muzyki i prelegentów. Dobrą motywacją do tego stwarza możliwość wygrania atrakcyjnych nagród w quizach on-line dotyczących konkretnych audycji;

- projekcje filmu edukacyjnego *Być jak Mozart, czyli Amadeusz w podróży*. Film został nagrodzony Złotym Kopernikiem na IV Festiwalu Filmów i Podcastów Edukacyjnych „Edukino” w kategorii filmów promujących kulturę i sztukę. Widzowie w sposób bardzo przystępny, atrakcyjny i niepozbawiony humoru poznają biografię Mozarta i budowę symfonii. Marcin Sompoliński na oczach widza dokonuje dekonstrukcji arcydzieł Mozarta i ukierunkowuje odbiór, wskazując, na jakie elementy należy zwrócić uwagę podczas ich słuchania. Bardzo przekonująco wypada porównanie sposobu wykorzystania melodii ludowej przez przeciętnego kompozytora i genialnego Mozarta. W filmie zaprezentowano różne utwory: symfonie (m.in. Symfonię Linzką), arię z opery *Wesela Figara* i sonatę fortepianową w wykonaniu młodego pianisty<sup>36</sup>. W edycji pilotażowej projektu *Nie boję się muzyki* w 2013 roku film

<sup>35</sup> <http://www.niebojesiemuzyki.pl/speaking-concert-zaczarowany-klucz-2>, dostęp: 29.09.2014.

<sup>36</sup> Wykonywane utwory: Symfonia F-dur, nr 6, KV 43, Menuet, Symfonia C-dur, nr 36, KV 425, zwana *Linzką*, Aria Zuzanny *Deh vieni non tardar* z *Wesela Figara* i sonata fortepianowa B-dur KV 333. Na obwolucie płyty można przeczytać, na jakie pytania dotyczące życia Mozarta odpowie w filmie prof. Sompoliński: „Czy muzykę Mozarta można grać chińskimi pałeczkami? Co kompozytor zwykł ofiarowywać swym ukochanym? Czy symfonie pisał na kolanie? Co łączy Mozarta z Robertem Kubicą? Co wspólnego ma Symfonia Linzka z meczem piłki nożnej?”

*Być jak Mozart, czyli Amadeusz w podróży* obejrzało 50 000 widzów w 12 województwach<sup>37</sup>. Warto dodać, że film jest dostępny w wersji online.

Przestrzeniami edukacji muzycznej mogą być filharmonie, sale widowiskowe, kościoły, wreszcie teatr<sup>38</sup>. Uprzywilejowaną pozycję zajmuje teatr muzyczny. Wiosną 2014 roku poznański Teatr Muzyczny (we współpracy z Elżbietą Penderecką i jej Stowarzyszeniem im. Ludwiga van Beethovena) wystąpił z ciekawym projektem edukacyjnym dla dzieci w wieku od 4 do 12 lat, którego celem było osvajanie z muzyką współczesną. Projekt ten był dopracowany pod każdym względem, również metodycznym, ponieważ dla zainteresowanych nauczycieli i animatorów przygotowano specjalne warsztaty<sup>39</sup> i materiały z konspektami lekcji (na dwa tematy: *Co to jest opera?* i *Poznajemy głosy ludzkie*<sup>40</sup>), a dla dzieci specjalne wydawnictwo – edytorsko wysmakowaną książką *Myszki i wojna, czyli o dzielnym Albercie i żółtym serze. Gry i zabawy muzyczne inspirowane opera Davida Chesky'ego* w opracowaniu Karoliny Kotschyts-Jasik<sup>41</sup>. Teatr Muzyczny prowadzi szeroko zakrojoną działalność edukacyjną. Karolina Kotschyts-Jasik z myślą o odbiorcach w różnym wieku zorganizowała wiele warsztatów związanych ze spektaklem, a odbywających się w różnych miejscach Poznania (w domach kultury, księgarniach, fundacjach)<sup>42</sup>.

<sup>37</sup> Dane z dokumentu: *Nie boję się muzyki. Edycja 2013*, Fabryka sztuki, Poznań 2014, s. 3.

<sup>38</sup> Por. G. Mertens, *Konzerthäuser und Orchester als Orte Kultureller Bildung*, w: *Handbuch Kulturelle Bildung*, op. cit., s. 553-556 i R. Bolwin, *Theater als Ort Kultureller Bildung*, w: *Handbuch Kulturelle Bildung*, op. cit., s. 622-627.

<sup>39</sup> 1.04. odbyła się druga edycja seminarium pod tytułem „Myszki i wojna, czyli dziecko, teatr i muzyka współczesna”. W programie znalazły się: 1) *Przedstawienie, przedstawienie, my lubimy to szalenie. Przygotowanie dzieci do przeżywania sztuki w teatrze* (prowadziła M. Swędrowska), 2) *Jak muzyka naśladuje природę. Perspektywa mózgu odbiorcy* (prowadził dr M. Błaszak).

<sup>40</sup> Materiały dla nauczycieli na płycie CD *Myszki i wojna, czyli o dzielnym Albercie i żółtym serze*, wydana przez Teatr Muzyczny w Poznaniu, 2014.

<sup>41</sup> *Myszki i wojna, czyli o dzielnym Albercie i żółtym serze. Gry i zabawy muzyczne inspirowane opera Davida Chesky'ego*, oprac. Karoliny Kotschyts-Jasik, Teatr Muzyczny w Poznaniu, Poznań 2014.

<sup>42</sup> Ta oferta była imponująca, bardzo bogata i różnicowana:

30.03. i 5.04. odbyły się bezpłatne warsztaty dla wszystkich uczestników Dni Rodzinnych *Kto słyszy wołanie myszy?* prowadzone przez Pracownię Edukacyjną i Artystyczną z Zakopanego "HOLA. GÓRA Kultury". Warsztaty dla najmłodszych widzów Teatru Muzycznego; 8.04. *Czy krety potrafią śpiewać? - zabawy muzyczne z książką Kret sam na scenie* (we współpracy z Wydawnictwem EneDueRabe: opowieść o tremie i sposobach na jej przewyciężanie; tekst literacki przeplatany z muzyką, tańcem i ruchem; dzieci będą nie tylko odtwórcami muzyki ale i jej kompozytorami, wspólnie stworzą piosenkę o przełamywaniu strachu przed występami publicznymi); 10.04. *Chociaż różne imiona mamy, czy jesteśmy tacy sami?* – o przyjaźni i pokoju, pieśniach męstwa i zwycięstwach. Książka *Jak dwie krople wody* (wyd. EneDueRabe) była pretekstem do rozmów o tym, jak się różnimy i w jaki sposób jesteśmy do siebie podobni. Na warsztatach przeczytano książkę w nadzwyczajny sposób - z towarzyszeniem instrumentów, które dzieci same wykonały (zastosowano metody Orffa). Dzieci podczas słuchania tekstu literackiego miały okazję rymować, rytmizować, śpiewać, muzykować - jak w prawdziwej operze; 8.04., 29.04. i 13.05 - warsztat dla najstarszej grupy dzieci z budowania instrumentów muzycznych (we współpracy z Jeżyckim Centrum Kultury); 9.04. *Zabawa kotka z myszką* - zabawy plastyczne i muzyczne, podczas których dzieci dowiadywały się, jak powstają ilustracje do książek (Wydawnictwo Miła – Elżbieta Krygowska-Butlewska); 14.04. *Myszki w teatrze*, podczas którego organizatorzy opowiedzieli dzieciom o zakątkach i miejscach teatralnych, pokazali scenę, kulisy, garderobę, widownię itp., przeczytali książkę *Mysi*



Warsztaty budowania instrumentów muzycznych. Zdjęcie z archiwum Teatru Muzycznego

Opera *Myszki i wojna* powstała w Stanach Zjednoczonych. Autorem muzyki i libretta jest David Chesky, znany kompozytor muzyki jazzowej. Chesky pisząc muzykę dla dzieci, nie poszedł na żadne ustępstwa, unikał uproszczeń, naiwnej ilustracyjności. Adam Banaszak, dyrygent orkiestry Teatru Muzycznego w Poznaniu, podzielił się refleksją:

„Dzieci odbierają muzykę instynktownie. Muzyka Chesky’ego jest znakomicie napisana. Tam jest wyraźna melodyka, rytm, który prowadzi akcję muzyczną od sceny do sceny. W operze nie ma songu, melodii, którą można zanucić, ale mamy silną partię basową, *ostinato*, które cały czas wwierca się w podświadomość. I okazuje się, że dla dziecka, które widziało trochę mniej oper *bel canto* niż my, to jest ważniejsze od melodii. Największym walorem tej muzyki jest to, że nie jest w tani sposób programowa, nie ma taniej ilustracyjności. Dziecko jest traktowane jak poważny i ważny odbiorca. Najwspanialsze dzieła dla dzieci są właśnie z tego nurtu”<sup>43</sup>.

Adam Banaszak zwrócił jeszcze uwagę na trudności wykonawcze: „To nie jest łatwa muzyka dla wykonawców, szczególnie dla wokalistów. Jest napisana bardzo konsekwentnie, nie jest to rzecz przypadkowa. Dorośli muszą się do tej muzyki przekonać, a dzieci ją kupują”.

---

*domek* - w teatrze oraz nawiązali do tematu i bohaterów spektaklu *Myszki i wojna* (Księgarnia Między Słowami). 24.04. i 25.04. *Teatr cieni*, podczas którego dzieci tworzyły własne rekwizyty, pacynki i odgrywały scenariusz zbliżony do opowieści ze spektaklu *Myszki i wojna* w wyciemnionej sali audiowizualnej oraz *Improwizacje teatralne* dla starszych dzieci, które tworzyły i improwizowały scenki z wykorzystaniem muzyki i prostych rekwizytów (Fundacja ARS); 28.04. i 8.05. *Tup, tup dookoła melodia nas woła. Tańce w kręgu, zabawy jednoczące oraz uczące odczuwania muzyki ciałem* – warsztaty w Księgarni z Bajki; 20.05. i 21.05. *Inna podróż*. Podróż z książką o tym samym tytule autorstwa Lotty Olsson z ilustracjami Marii Nilsson Thore. W trakcie warsztatów zostały odczytane fragmenty książki, odegrana pantomima podróżnicza. Dzieci próbowały spakować walizkę i podróżowały po kulisach teatru (Wydawnictwo Zakamarki).

<sup>43</sup> Rozmowa z dnia 8.09.2014 r.

Dzieci „kupują” muzykę nie tylko z tego powodu, że są otwarte, nieskażone, niezaprogramowane. Jednym z ważniejszych walorów tego spektaklu jest to, że jego odbiorcy cały czas widzą na scenie muzyków, patrzą, jak oni grają, jaki wysiłek wkładają w swoją pracę.



Zdjęcia z archiwum Teatru Muzycznego

W tym przedstawieniu najważniejsza jest muzyka: interesująca, niebanalna, ale wolna od eksperymentów i ozdobników. Każda opera musi mieć libretto. Krytycy<sup>44</sup> (i sami zainteresowani – najmłodszy odbiorcy) wytknęli mu pewne niespójności. Chodzi o klamrę narracyjną i pytanie: „Dlaczego ser jest żółty?”<sup>45</sup> Młody odbiorca nie otrzymuje na nie odpowiedzi i może wyjść z teatru rozczarowany. Tę „ułomność” można zlikwidować, modyfikując delikatnie pytanie: „Czy wiecie, dlaczego ser żółty jest tu?” (skąd się tu wziął, w tym kraju). Na tak postawione pytanie dziecko otrzymuje wyczerpującą, barwną (muzycznie) odpowiedź. Nie można wykluczyć, że Chesky celowo sformułował to pytanie w taki właśnie sposób, by stworzyć „sytuację pedagogiczną” – zaintrygować i skłonić dziecko/dzieci do rozmowy z nauczycielem, rodzicem, opiekunem, do sięgnięcia do książki edukacyjnej, w której na początku znajduje się streszczenie opowieści o wojnie myszek.

Warto przyjrzeć się uważniej pierwszej scenie opery, gdy w klasie szkolnej nauczyciel pyta rozbrykane dzieci: „Czy wiecie, dlaczego ser jest żółty?” „Powieм wam! Ale najpierw niech zagrają bębny! Stop, stop, stop! Żle! To ma być marsz! O, właśnie!”<sup>46</sup> Muzyka buduje nastrój. Iwona Massaka w książce *Muzyka jako instrument wpływu politycznego* pisze:

„W nastrojotwórczej roli muzyki i jej – przez nastrój – skuteczności w procesie przymuszania, skłaniania, uwodzenia i stwarzania poczucia obietnicy ważny jest rytm. Spośród czterech składników konstytuujących muzykę: melodii, harmonii, dynamiki i rytmu ten ostatni jest składnikiem nie tylko najbardziej pierwotnym, najłatwiej dostrzegalnym, lecz i oddziałującym najbardziej ewidentnie. Wzmaga instynkt masowy, pobudza do wspólnego czynu, sprzyja osiągnięciu karności i ładu, wydobywa energię, entuzjazm, może wywoływać agresję”<sup>47</sup>.

Marsz nie jest utworem przypadkowym. Po pierwsze, jest muzyką wojskową<sup>48</sup>, a tematem dzieła Chesky’ego jest wojna – starcie dwóch mysich armii. Po drugie, marsz jako forma muzyki artystycznej wszedł również do oper i baletów, pełniąc w nich funkcję choreotechniczną<sup>49</sup>, musiał zatem stać się elementem tej współczesnej opery dla dzieci.

Opera *Myszki i wojna* przenosi dziecko do świata wyobraźni, zawiesza dosłowność i wyzwala kreatywność. Scenografia (pomysłu Anny Chadaj) jest niemal ascetyczna, uproszczona do minimum, umowna, a jednak dzieciom bardzo się podoba. Opera amerykańskiego kompozytora przypomina

<sup>44</sup> A. Dziedzic, *Mamy kryzys, zróbmy wojnę! (Myszki i wojna)*, „Teatralia. Internetowy Magazyn” 2014 nr 108, <http://www.teatralia.com.pl/mamy-kryzys-zrobmy-wojne-myszki-wojna/>, dostęp: 29.09.2014; J. Tyszka, *Nowocześnie i naiwnie, z przytupem – dla dzieci*, 18.04.2014 r., <http://teatralny.pl/recenzje/nawocześnie-i-naiwnie-z-prytupem-dla-dzieci,447.html>, dostęp: 29.09.2014.

<sup>45</sup> Ten niuans może wynikać z tłumaczenia na język polski.

<sup>46</sup> Zapis nutowy *The Mice War* 5.01.2007 r. w tłum. I. Barry, T. Płatek, s. 1-2 (udostępniony przez Adama Banaszaka).

<sup>47</sup> I. Massaka, *Muzyka jako instrument wpływu politycznego*, Ibidem, Łódź 2009, s. 320.

<sup>48</sup> W podstawie programowej muzyki dla kl. IV-VI uwzględniona jest także „realizacja partytury rytmicznej w rytmie marsza”. Zob. M. Gromek, G. Kilbach, *Program nauczania ogólnego muzyki klasach IV-VI szkoły podstawowej*, s. 25, <http://www.nowaera.pl/component/pomoce/346/sp/muzyka.html> (dostęp 9.10.2014 r.)

<sup>49</sup> Por. J. Zabza, *Marsz*, w: *Encyklopedia muzyki*, pod red. A. Chodowskiego, Wyd. Naukowe PWM, Warszawa 2001, s. 524-525.

operę pekińską, w której najważniejsi są aktorzy (i muzycy), a stół mocą wyobraźni może być wszystkim: ławką szkolną, statkiem, wyspą<sup>50</sup>. Żeby pokazać całoroczny rejs z Pady do Pong, nie trzeba wytaczać na scenę ogromnego statku – wystarczy mały statek zrobiony z papieru. Podobnie rzecz się ma z kostiumami. Mundurki szkolne łatwo zmieniają się w mundury wojskowe. Chesky nie pokazuje wojny. Pokazuje, jak można zapobiec wojnie. Pierwszą część spektaklu zajmują przygotowania do wojny, szukanie powodu do jej wszczęcia. Chesky'emu zarzucić można, że upraszcza sprawę, bo wojnę sprowadza do „kasy”. W rzeczywistości krótko i zwięźle obnażył jej istotę i jedyny prawdziwy powód. „Kasa, kasa, kasa” to refren przewijający się przez operę. Generał Puszka, stary i gruby, mający posłuch u innych myszy, uważa, że tylko przez wywołanie wojny można zażegnać kryzys ekonomiczny w jego kraju. Puszka jest mistrzem retoryki przemówień wojennych:

„By rozpocząć wojnę, musimy mieć czołgi i statki, i to właśnie Wy musicie je zbudować. Do tego potrzebne są nowe fabryki, a myszy będą pracować całą dobę, budując wojenny sprzęt. Pomyślcie, jaką kasę zarobicie! Pomyślcie, ile myszy znajdzie pracę! Pomyślcie tylko, jak rozkwitnie nasza ekonomia i nasz kraj!”<sup>51</sup>

Słowem nie wspomina o ofiarach i stratach (także stratach ubocznych wśród ludności cywilnej<sup>52</sup>), które wywołuje każda wojna, każdy konflikt militarny. Myszy zachłystują się ideą Generała Puszki. Wszystkie poza studentem Albertem, zauważającym przytomnie, że aby rozpocząć wojnę, trzeba mieć jakiś powód. Generał Puszka po naradzie wojennej znajduje go wreszcie. W librecie odnaleźć można kolejny bardzo dobry przykład demagogii wojennej:

„Drogie Niebieskie Myszy, wszyscy kochamy nasz ser. Ser to nasz skarb narodowy. Nie ma dla nas nic bliższego nad nasz ukochany niebieski ser. Słyszałem, drodzy bracia, że te Czerwone Myszy, te straszne Czerwone Myszy, te nędzne Czerwone Myszy żółty ser jedzą!!! Jak szanująca się mysz może jeść żółty ser? To wystarczający powód, by wypowiedzieć im wojnę! Musimy wypowiedzieć wojnę tym okropnym Czerwonym Mysiom i oduczyć je jedzenia żółtego sera. Musimy zaatakować, pokonać, wyzwolić i ucywilizować Czerwone Myszy!”<sup>53</sup>.

Nieco później Generał Puszka obiera inną strategię i ucieka się do kłamstwa. Wcześniej jednak za pomocą muzyki buduje odpowiedni nastrój: „Zamierzam wygłosić bardzo ważną mowę.

---

<sup>50</sup> M. Steiner, *Chiński teatr xiqu*, Wyd. UW, Wrocław 2013, s. 204-209. Steiner nazywa to „Esencją przedmiotu oraz rekwizytami wyobrażeniowymi”. Porównanie do opery pekińskiej (*xiqu*) jest zasadne z innych powodów. *Xiqu* to „przedstawienie obejmujące śpiew liryczny, melorecytację, mowę, taniec, pantomimę i akrobatykę, działania, którym stale towarzyszy wykonywana na żywo muzyka. Aktorzy występują zawsze w bogatych kostiumach, natomiast scenografia niemal nie istnieje lub ogranicza się do stołu i krzesła (pełniących niejednokrotnie funkcję symboliczną). Tworzenie postaci ściśle podporządkowane jest systemowi emploi. Podstawowy podział obejmuje przedstawienia militarne i cywilne” - s. 13.

<sup>51</sup> Zapis nutowy *The Mice War*, op. cit., s. 13.

<sup>52</sup> Pojęcie to przypomniał Z. Bauman, *Straty uboczne. Nierówności społeczne w epoce globalizacji*, przeł. J. Hunia, Wyd. UJ, Kraków 2012.

<sup>53</sup> Zapis nutowy *The Mice War*, s. 22-23.

Hej, orkiestro! Użyjcie innych instrumentów, nie tylko w kółko tych głupich werbli! No... nie do końca o to chodziło”<sup>54</sup>. Kiedy już udaje mu się stworzyć właściwy nastrój, obwieszcza mieszkańcom Pada:

„Armia nam donosi, że straszny wróg, który mieszka na południu, zamierza nas najechać i zmusić do jedzenia żółtego sera. (...) Rodacy niczego się nie obawiajcie! Będziemy walczyć i bronić naszego kraju. Król wypowiedział wojnę. Potrzebujemy Waszej pomocy. Musimy pierwsi napaść Czerwone Myszy, zanim one zaatakują nasz kraj!”<sup>55</sup>

Płomienna przemowa kończy się apelem do młodych myszy, by wstępowały w szeregi armii. Na protest zdobywa się tylko jedna mysz – Albert. Publicznie zadaje pytanie, czy Niebieskie Myszy nie mogłyby rozwiązać tego konfliktu w sposób pokojowy. Generał Puszka szybko rozprawia się z oponentem i wtrąca Alberta do więzienia. Niebieskie Myszy zbroją się na potęgę (budują maszyny wojenne, czyli wielkie pułapki na myszy) i szyją mundury. Młode myszy muszą przerwać naukę w szkole i iść na wojnę. Idą z pieśnią na ustach (*march Dance*): „W morze czas. Musimy znaleźć, gdzie nasz cel. Będzie wielkie łup! Musimy znaleźć wroga i żółtym serem zatkać mu dziób!”<sup>56</sup>

Kiedy armia Generała Puszki dociera do wyspy Pong, Albert, zbuntowany żołnierz – pacyfista, przedstawia królowi Czerwonych Myszy żądania swojego przełożonego i wypowiedzenie wojny. Król Mędrak dwa razy odsyła Alberta ze swoimi odpowiedziami do Padu:

- „Zatem, przekaz Generałowi Puszce, że jeśli nie może nam wytłumaczyć, co jest złego w żółtym serze, ja nie przystąpię do wojny z wami”<sup>57</sup>.

- „Przekaz generałowi Puszce, że chętnie przestaniemy jeść żółty ser, a zaczniemy jeść niebieski. Ser to ser, kolor jest nieważny. I nie warto o to wszczynać wojny”<sup>58</sup>.

Powód wojny jest bowiem absurdalny, a „kryzysu serowego” nie ma – został sprokurowany przez Generała Puszkę. Król Mędrak mówi do Alberta: „Nawet nie wiesz, jak okrutną bywa wojna. Na temat tej wojny już dość!”<sup>59</sup> Okrucieństwa wojny zostały celowo przemilczane. Nie oznacza to, że nawet małe dzieci nie wiedzą, czym jest wojna. Będąc biernymi odbiorcami telewizyjnych programów informacyjnych, są epatowane obrazami okrucieństwa, bezustannie są narażone na „widok cudzego cierpienia”<sup>60</sup> żołnierzy i ofiar cywilnych. Chesky dyskretnie przypomina, że wojna w największym stopniu dotyczy ludzi młodych: „Generał i doradcy byli za grubsi i za leniwi, żeby wybrać się na wojnę. Wojna bowiem jest dla młodzieży, nie dla dojrzałych myszy”<sup>61</sup>.

W operze Chesky’ego dochodzi do niespodziewanego zwrotu akcji. Za trzecim razem Niebieskie Myszy nie przystępują do pertraktacji, tylko od razu przygotowują się do ataku na

---

<sup>54</sup> Ibidem, s. 25.

<sup>55</sup> Ibidem, s. 26, 29-30.

<sup>56</sup> Ibidem, s. 47.

<sup>57</sup> Ibidem, s. 57.

<sup>58</sup> Ibidem, s. 65.

<sup>59</sup> Ibidem, s. 71.

<sup>60</sup> S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, przeł. S. Magala, Wyd. Karakter, Kraków 2010.

<sup>61</sup> Zapis nutowy *The Mice War*, op. cit., s. 46.



Czerwone Myszy. Generał Puszka nie przewidział jednej istotnej rzeczy: jego wrogowie mają potężnych sojuszników – koty, które w chwili zagrożenia przyjdą Czerwonym Myszom z pomocą. Koty unieszkodliwiły Niebieskie Myszy – zamknęły je w więzieniach, by nie wyrządzały więcej szkód. Albert rozpaczał z tego powodu, a jego żal potęgowała muzyka:

„Co ja powiem Generałowi Puszcze? Tak mi smutno! Stop! Przestańcie z tym smutkiem! Błagam! Muzycy! Czy naprawdę znacie tylko tę głupią piosenkę? Mam jej już dość! Zagrajcie mi coś wesołego!”<sup>62</sup>

Król Mędrak jest skłonny podpisać z Generałem Puską traktat pokojowy, na mocy którego uwolnieni mieli być jeńcy. Puszka boi się bardzo, że sam mógłby trafić do niewoli, dlatego mówi Albertowi: „Musimy zaakceptować nasze straty!”<sup>63</sup>. Niebieskie Myszy podnoszą bunt i zmuszają Generała Puskę do wyprawy na Pong w celu uwolnienia żołnierzy. Kiedy dochodzi do konfrontacji, Król Mędrak spokojnie perswaduje, że wojna nigdy nie ma zwycięzców, tylko przegranych, dlatego należy pogodzić oba szczepy myszy. Częstuje Generała Puskę żółtym serem, który rzekomo był przedmiotem sporu. I co się okazuje? Generał Puszka z zajadłego wroga stał się koneserem żółtego sera:

„Ambrozja na żer! Kocham wręcz żółciutki ser! Całkiem mi się zmienił gust, żółtego sera chcę! Rozpływam się! Serku, kocham cię! Tyle lat czekałem na ten dzień. Pyszny jest ten ser!”<sup>64</sup>

Do kraju Niebieskich Myszy Generał Puszka przywiózł statek wypełniony tym specjałem i recepturę na wyrób żółtego sera. W ten sposób uczniowie (i widzowie) dowiedzieli się, jak żółty ser znalazł się na wyspie Padu.

Opera Chesky’ego jest ponadczasowa, bo porusza temat uniwersalny i ciągle aktualny. Michael Howard przytoczył przygnębiające dane statystyczne: „na świecie w ciągu 5559 lat (do 1939 r.) stoczono 14 513 wojen”<sup>65</sup>. Apogeum wojenne przypadło na wiek XX. W Poznaniu opera *Myszki i wojna* wybrzmiała w czasie szczególnym: setnej rocznicy wybuchu Wielkiej Wojny, nazywanej przez historyków „samobójstwem Europy”<sup>66</sup>, 75. rocznicy wybuchu II wojny światowej, widma wojny w związku z zamieszkami na Ukrainie (dorośli widzowie mieli takie skojarzenie ze względu na kolorystykę scenografii i afiszy teatralnych; oficjalnie nie ma tam wojny, ale wiadomo konflikt pochłonął już ponad 3,5 tysiąca ofiar<sup>67</sup>).

Bardzo dobrym pomysłem było poprzedzenie opery Chesky’ego programem edukacyjnym. Krakowska artystka i doświadczona animatorka muzyczna Marta-Saciuk Sędzielarz przygotowała

<sup>62</sup> Ibidem, s. 78.

<sup>63</sup> Ibidem, s. 84.

<sup>64</sup> Ibidem, s. 91-92.

<sup>65</sup> M. Howard, *Wojna w dziejach Europy*, tłum. T. Rybowski, Ossolineum, Warszawa – Kraków 1990, s. 5.

<sup>66</sup> Por. A. Chwalba, *Samobójstwo Europy. Wielka Wojna 1914-1918*, Wyd. Literackie, Kraków 2014, s. 9: „Europa zafundowała sobie samobójstwo, czyli wojnę ze strachu przed śmiercią”; T. Schramm, *Historia powszechna. Wiek XX*, Wyd. Poznańskie, Poznań 1999, s. 8-9.

<sup>67</sup> *Szokujący raport ONZ: Tysiące ofiar konfliktu na Ukrainie*, <http://www.sfora.pl/swiat/Szokujacy-raport-ONZ-Tysiacze-ofiar-konfliktu-na-Ukrainie-a72819>, dostęp 9.10.2014.

najmłodszych widzów do odbioru opery<sup>68</sup>. Tłumaczyła, że w operze najważniejsza jest muzyka i śpiew wykonywane na żywo. Prelegentka mówiła o rodzajach głosów. Dokonała też prezentacji ośmiu obecnych na scenie instrumentów: skrzypiec, kontrabas, fletu, fagotu, klarnetu, trąbki, harfy, sekcji perkusyjnej. Dzieci poznawały ich dźwięki, które potem, w czasie opery mogły bez trudu wyodrębnić. Ta pogładowa lekcja muzyki w teatrze muzycznym była bardzo pożyteczna. W sposób lekki, łatwy, przyjemny dzieci zostały wprowadzone w arkana opery. Ważne jest, że mogły posłuchać muzyki w bardzo dobrym wykonaniu. Dzieci były aktywizowane, proszone o odpowiedzi na pytania, z czym kojarzą im się poszczególne dźwięki (entuzjazm budziła prezentacja fagotu i fragment *Lotu trzmiela*, podobnie jak *Błękitnej rapsodii* zagranej przez klarnecistę). Zostały tu zastosowane metody interaktywne, oparte na TPR (*total physical response*), zakładającej pełne zaangażowanie kinestetyczne, wykorzystanie wrodzonej inteligencji cielesno-kinestetycznej dzieci (oraz ich opiekunów)<sup>69</sup>.

Marta Saciuk-Sędzielarz, będąca doświadczoną animatorką, przedsięwzięcie operowe oceniła tak:

„(...) muzyka i libretto stanowią zwartą całość co jest niewątpliwie atutem tej opery. Nie ma się wrażenia załamania akcji, niejasności czy przestojów itp. Chesky na pewno nie traktuje młodego odbiorcy jak małego dziecka i mówi wymagającym językiem, ale przy tym bardzo klarownym i ciekawym. Interesująca instrumentacja, ciekawe rytmy zachęcające do interakcji, a także powierzenie muzykom małych zadań aktorskich uatrakcyjniają spektakl. W moim odczuciu przedsięwzięcie na pewno zaliczyć można do ciekawszych propozycji dla młodego i nie tylko odbiorcy”<sup>70</sup>.

Opera *Myszki i wojna* z towarzyszącym jej programem edukacyjnym jest wzorcowym przykładem nowoczesnej, niebanalnej edukacji muzycznej i – w szerszym ujęciu – edukacji kulturowej. Ta opera „daje do myślenia”, daje impuls do przeprowadzenia ciekawych lekcji bądź rozmów. Do dwóch scenariuszy wykorzystujących operę *Myszki i wojna* można dołączyć jeszcze trzecią propozycję adresowaną do nieco starszych odbiorców: „Jak słowa łączą się z muzyką?”<sup>71</sup> Przekaz werbalny jest równie ważny jak muzyka. Chesky mówił: „Pomysł przyszedł mi do głowy w czasie wojny w Iraku. Moim celem jest wychowanie muzyczne i pokazanie absurdów wojny”<sup>72</sup>. Przedstawienie w Teatrze Muzycznym jest żywą lekcją tolerancji i bardzo udanym przykładem edukacji kulturowej, która – jak pisze Marta Kosińska:

<sup>68</sup> Część edukacyjną prowadzili też M. Błaszak i M. Swędrowska.

<sup>69</sup> K. Sikorska, *Edukacja artystyczna*, w: *Edukacja kulturowa. Poręcznik*, pod red. R. Koschanego i A. Skórzyńskiej, Centrum Kultury ZAMEK, Poznań 2014 s. 181.

<sup>70</sup> Z korespondencji mailowej z M. Saciuk-Sędzielarz.

<sup>71</sup> Chesky adresował ten spektakl nie tylko do dzieci, ale także osób dorosłych (w zapisie nutowym jest także wariant „dorosły”). Moja propozycja bardziej „literackiego” i kulturoznawczego spojrzenia na spektakl *Myszki i wojna* nie jest pisana „za biurka”. 1.04.2014 r. miałam możliwość obejrzenia spektaklu razem ze studentami III roku kulturoznawstwa WSNHiD w Poznaniu. Na zajęciach „destylowaliśmy” przekaz sceniczny i rozszyfrowywaliśmy jego głębokie sensy. Za opinie o spektaklu dziękuję moim młodym rozmówcom: Olkowi (11 lat), Michałowi (9 lat) i Tymkowi (8 lat), dla których libretto było tak samo ważne jak muzyka.

<sup>72</sup> *Spektakl edukacyjny*, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/spektakl-edukacyjny.html>, dostęp: 29.09.2014.

„(...) w najogólniejszym sensie, jest procesem przygotowania do bardziej aktywnego, świadomego, często też krytycznego uczestnictwa w kulturze. Dostarcza narzędzi do: 1) samodzielnego, krytycznego, pogłębionego rozumienia sensów poszczególnych wytworów kulturowych; 2) sprawczego działania w sieci społeczno-kulturowych relacji. Posługuje się pojęciem interpretacji kulturowej, a także krytycznej praktyki kulturowej, dostarczając narzędzi do rozumienia, jak i działania: przygotowuje podmioty do praktyki rozumiejącej. Edukacja kulturowa pogłębia wiedzę i kompetencje potrzebne do interpretacji kulturowej rozmaitych wytworów, tekstów kultury, sytuacji twórczych, przekazów kulturowych: może być edukacją do różnych form analizy kulturowej”<sup>73</sup>.

Młody widz i jego opiekun po spektaklu Chesky’ego wychodzą z teatru szeregiem pytań, razem powinni szukać sensów, obnażać kulisy wielkiej polityki, odkrywać prawdziwe oblicze wojny, krytycznie odnosić się do języka propagandy i retoryki wojennej. Edukacja kulturowa nie powinna się kończyć w teatrze, powinna zostać przeniesiona do środowisk z modelu Romualdy Ławrowskiej: do domu, szkoły i otoczenia dziecka. Rację ma Marta Kosińska, gdy pisze, że „(...) edukator kulturowy to ktoś więcej niż nauczyciel, to także publiczny intelektualista, ważny uczestnik sfery publicznej”<sup>74</sup>. Ważne jest, żeby potrafił rozmawiać z dziećmi i uczył je tolerancji dla innych kultur. W spektaklu Chesky’ego konfliktogenne okazały się upodobania kulinarne. Podobnie jest z innymi dziedzinami życia i kultury (nawet z muzyką!). To, co nas różni, może być powodem do wypowiedzenia wojny (na różnych frontach). Chesky mówi o tym w *C-dur*<sup>75</sup>, to znaczy prosto (ale nie prostacko!), bez owijania w bawełnę. Temu przesłaniu towarzyszy ciekawa, intrygująca i dobrze skomponowana muzyka współczesna.

Inicjatywy Fundacji Fabryka Sztuki i Teatru Muzycznego z Poznania są przykładami dobrych praktyk edukacyjnych. Pokazują, że muzyki poważnej nie trzeba się bać i że jest ona ważnym elementem szeroko rozumianej edukacji kulturowej.

---

<sup>73</sup> M. Kosińska, *Edukacja kulturowa*, w: *Edukacja kulturowa. Poręcznik*, op. cit., s. 173.

<sup>74</sup> Ibidem, s. 177.

<sup>75</sup> Muzycy zamiast frazeologizmu „mówić bez ogródek” używają zwrotu „mówić w C-dur”. Wykorzystał go ostatnio M. Głowiński w recenzji *Monografia w C-dur*, w: *Rozmaitości interpretacyjne. Trzydzieści szkiców*, Wyd. IBL, Warszawa 2014, s. 259-267. Warto przypomnieć, że C-dur jest najprostszą tonacją w kole kwintowym, gdyż nie ma żadnych znaków przykluczowych.