

the accordion fully reproduce the dynamic gradations of the orchestral sound, as the characteristic feature of such orchestra is a chamber. The author simulates the techniques of sound formation and the specifics of various orchestral instruments. The bandura pinch, the overtones dulcimer "echo", the reed pipe glissando, the violin detache and the articulation variety of instrumental composition of the orchestra composer transmits using a detail palette.

The translation of orchestral compositions for the accordion opens up a wide range of sound-expressive features of the instrument and reproduces the multi-timbre of the orchestra. Perfect constructive features of the accordion allow you to successfully adapt the multi-layer orchestra texture. In the accordion translations of orchestral compositions, the epic and poetics of folk melodies are transmitted as clearly as possible. This type of accordion translations enriches the repertoire and promotes the popularization of little-known works of Ukrainian composers.

This work is aimed at deeper understanding of the content and expressiveness of translated works by the performers. May serve as a theoretical basis for both members of the Ukrainian folk instruments orchestra, accordionists and the authors of the translations. The research can be an impetus for transmissions and their research on the repertoire of the chamber ensemble for the accordion, as well as the translation of pieces for the accordion.

Key words: *translations for the accordion, orchestral works, texture, timbre specifics, modification, technique.*

Стаття поступила до редакції 21 травня 2018 року.

УДК 78.21

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2018.4243.199.214>

Ярослав Хачинський

**DZIEŁO MUZYCZNE OBRAZEM WSPÓLNYCH LOSÓW
W EUROPIE ŚRODKOWEJ I WSCHODNIEJ -
NA MARGINESIE PERCEPCJI MUZYKI PRZEZ MŁODZIEŻ
W POLSCE, NIEMCZECH I NA UKRAINIE**

Хачинський Ярослав — кандидат гуманістичних наук, професор, Інститут музики Поморського університету, Слупськ (Польща). E-mail: jaroslaw.chacinski@apsl.edu.pl

ORCID 0000-0002-3825-8184

Музика як образ суспільних уподобань у Центральній та Східній Європі в середовищі молодіжних смаків в Польщі, Німеччині та Україні

У статті розглядаються три видатні музичні твори - «Польський реквієм» для 4 сольних голосів, змішаного хору та симфонічного оркестру Кишиштофа Пендерецького, «Панахида за померлими з голоду» для солістів, двох змішаних хорів, читця і симфонічного оркестру Євгена Станковича, а також «Уцілілий з Варшави» ор. 46 для читця, чоловічого хору та оркестру Арнольда Шенберга. Ці твори ілюструють ідею композиторського синтезу, презентують програму важливої, дуже трагічної долі, що спіткала країни Центральної та Східної Європи — Польщу, Німеччину та Україну. З цієї причини автор дослідження вважає за необхідне включити ці опуси до переліку обов'язкових у шкільній музичній навчальній програмі як певний міжкультурний проект, що мав би на меті підготувати молодь до діалогу та зустрічей. Стаття містить два розділи. У першому з них міститься аналіз образного змісту музичних творів у їх взаєминах та відмінностях, а також у ставленні до мови художнього висловлювання - подібності тем, сформульованих як символічна та наративна програма, а також у згадках про релігію та розуміння сакральної сфери. У другому автор статті висловлює свої міркування з приводу педагогічних здобутків, які можливі в процесі вивчення даних творів в контексті музично-освітнього процесу. Ознайомлення з пропонованими творами може сприяти формуванню художньо-орієнтованої міжкультурної освіти, що досягається створенням художньої діяльності, досяжної для молоді, натхненниками художньо-орієнтованої міжкультурної освіти.

З-поміж інших виокремлюємо такі дидактичні та освітні концепції:

- а) музика, що виховує, стимулюючи культурну пам'ять;*
- б) релігійна музика в контексті «педагогіки пам'яті»;*
- в) музика мучеництва в міжкультурній освітній програмі в процесі діалогу та асиміляції.*

Ключові слова: *Кишиштоф Пендерецький, Євген Станкович, Арнольд Шенберг, міжкультурна музична освіта, педагогіка пам'яті, релігійна музика.*

Chaciński Jarosław – doktor nauk humanistycznych (PhD), Instytut Muzyki, Akademia Pomorska w Słupsku, Słupsk (Polska). E-mail: jaroslaw.chacinski@apsl.edu.pl

ORCID 0000-0002-3825-8184

Головний kierunek podjętej rozprawy opiera się na założeniu, że niektóre

dzieła muzyczne wybitnych kompozytorów, należące do kanonu kulturowego danego kraju, odgrywają ważną integrującą i tożsamościową funkcję wobec narodu, który jest ich adresatem. Powstają one nie tylko w wyniku oczekiwań narodu, ale także z potrzeby kompozytora ujęcia problematyki narodowej w pogłębionej formie wyrazu artystycznego, syntezy indywidualnego idiomu twórczego, oraz narratywnych ujęć wydarzeń historycznych lub współczesnych. To właśnie twórca decyduje, które z tych elementów ujętych programowo w dziele są najważniejsze dla zachowania tożsamości społecznej [19, s. 85-86] kraju. Pragnienie zbudowania „wielkiej syntezy” postrzegane jest przez kompozytorów, jako ukoronowanie ich drogi artystycznej, polegającej na przekształceniu na język symboliczny towarzyszących im przez całe życie idei, które mają być „opowiedziane muzyką”.

Utwory te służą intencji utrwalenia w społeczeństwie określonych etosów narodowych, zaś ukazane w nich postawy społeczno-etyczne powinny być przyjęte przez ogół odbiorców, jako ponadczasowe wartości kulturowo – symboliczne oraz wzory do naśladowania.

W swoim programie edukacyjnym, realizowanym w Polsce, Ukrainie i Niemczech dla młodzieży szkół ogólnokształcących „Muzyka czterech kultur”⁴⁷ [7, s.112-130, 4, s c. 234-242, 9, s.165 – 174, 4, s. 42-49, 6, s. 99-112] zawarłem między innymi trzy wybitne dzieła, które w moim przekonaniu reprezentują tę rangę i tożsamość historyczno – kulturową, klasyfikując je do miana narodowej syntezy artystyczno-narracyjnej. Są nimi:

- w kulturze polskiej - *Polskie Requiem* na 4 głosy solowe, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną - Krzysztofa Pendereckiego,
- w kulturze ukraińskiej - «Панахида за померлими з голоду», для солістів, двох мішаних хорів, чтеця та симфонічного оркестру Євгена Станковича,
- w kulturze żydowskiej - op. 46 *Ocalały z Warszawy* (A Survivor from Warsaw) na recytatora, chór męski i orkiestrę Arnolda Schönberga.

Dzieła Pendereckiego, Stankowycza i Schönberga łączą wspólne przestrzenie historyczno-kulturowe. Napisane są językiem współczesnym, przypominają tragiczne wydarzenia historii XX w. (II wojny św., Holocaustu, Hołodomoru i protestów robotniczych w Gdańsku 1970 r.). Dzieła nasycone atonalnością, dysonansami, przy tym często napisane techniką dodekafonii, charakterystycznej dla „drugiej szkoły wiedeńskiej”, w której Schönberg odgrywał pierwszoplanową rolę, oddawały najlepiej, jak

⁴⁷ Program dydaktyczny oraz wyniki badań nad jego oddziaływaniem na młodzież szkolną przedstawiłem w moich licznych pracach opublikowanych w językach: polskim, niemieckim, czeskim, angielskim i ukraińskim.

głosi Th.W. Adorno, atmosferę przygnębienia i depresji społeczeństwa po drugiej wojnie światowej [5, s. 427]. Istotne miejsce w moim programie zajmuje utwór Pendereckiego „Polskie Requiem, które różni się w technice kompozytorskiej opartej, zdaniem Reginy Chłopickiej, na „strukturach quasi-tonalnych czy quasi-modalnych [...] (a także – J.Ch) tercjoowo-kwintowym budowaniu współbrzmień” [10, s. 143], od A. Schönberga, wykorzystującego technikę dodekafoniczną, opartą na swobodnych seriach, szczególnie w dramatycznie przedstawionej żydowskiej modlitwie „Szema Jisrael” [20, s. 14-15]. U Pendereckiego natomiast – na co wskazuje Regina Chłopicka – „struktury 12-dźwiękowe pełnią raczej funkcje dopełniające” [10, s. 143]. Sonorystyczne traktowanie aparatu wykonawczego w „Polskim Requiem” (chór, orkiestra, soliści) zbliża ten utwór do kompozycji Jewhena Stankowycza, którego „Panachyda za umarłych z głodu” najlepiej oddaje muzyczno-programową funkcję syntezy. W dziele tym usłyszeć można liczne przestrzenie akustyczne, charakterystyczne dla kultury muzycznej Ukrainy – m.in. śpiew biały oraz liturgię prawosławną.

Twórczość wymienionych kompozytorów: Krzysztofa Pendereckiego i Jewhena Stankowycza wiąże z całą pewnością podobna wrażliwość „programowa” podejmowanych tematów kompozycji. Jest nim martyrologia własnego lub innego narodu. I tak, o ile Penderecki wielokrotnie umuzyczniał tragedie XX w., w takich utworach jak „Tren - Ofiarom Hiroszimy”, „Dies Irae” (poświęconym ofiarom obozu w Auschwitz), czy wspomniane „Requiem polskie”, gdzie kompozytor w poszczególnych częściach nawiązuje do kaźni oficerów polskich w Katyniu, męczeńskiej śmierci ks. Maksymiliana Kolbe [10, s. 143], tak Stankowycze podejmuje się również tragicznych tematów, w utworach: «Панахида за померлими з голоду», oraz Реквієм-Каддиш «Бабин Яр». Obie kompozycje zostały napisane do słów Д. Павличка. Wymienieni kompozytorzy poświęcają swoje utwory wydarzeniom, które są „związane organicznie ze swym czasem i miejscem na ziemi, wpisały się nie tylko w kanon muzyki XX wieku nacechowanej sakralnie, ale też w historię współczesnej Europy” [25, s. 111].

Dostrzegamy podstawową różnicę konstrukcyjno - ideową w podejściu do koncepcji dzieła u obu twórców. Penderecki tworzy w ścisłych kanonach muzyki sakralnej, do tekstów liturgicznych, w tym mszy żałobnej – requiem (wyjątkiem jest ujęta w Offertorium znana polska pieśń wykonywana podczas uroczystości pogrzebowych – Święty Boże, Święty Mocny). Stankowycze konstruuje formę bardziej swobodną, gdzie tekst utworu, zarówno ten czytany przez recytatora, jak i intonowany przez chór i solistkę wykracza poza liturgię „Panachydy”, ukazuje pejzaż ludzkich

dramatów. Daje to kompozytorowi większą swobodę w operowaniu materiałem dźwiękowym, obok chóru pojawia się ludowa śpiewaczka, która białym głosem oddaje bardzo sugestywną pieśń umierającego z głodu dziecka (interpretacja Niny Matvijenko). W związku z tym „Panachydę za umarłych z głodu” Stankowycza trudno nazwać mszą za zmarłych, choć w sensie intencji kompozytora, poświęceniu jej tragicznemu wydarzeniu w historii Ukrainy, jakim był Hołodomor, jest nią w istocie. Pogląd ten podziela Paweł Markuszewski pisząc:

„I хоч назва твору говорить про літургійні інспірації, однак зв'язок із православною духовною музикою має він невеликий. Панахίδα, [...], задумана швидше як епічна фреска, музична розповідь про трагедію народу, а пов'язання з церковними співами [...] це тільки один із засобів вираження” [17]

Nie ulega jednak wątpliwości, że zarówno Penderecki, jak i Stankowycz, nawiązują do religijnego sacrum, a także do głębokiego patriotyzmu, który obu kompozytorów motywuje do tego, aby przekazać symbolicznie w muzyce wrażliwość na sprawy narodowe. Regina Chłopicka podkreśla kulturowo-społeczne znaczenie utworu Pendereckiego, które „jako artystyczne świadectwo dramatycznych losów Polski w czasach stanu wojennego służyło przywołaniu etosu narodowej historii i <pokrzepieniu serc>.” [10, s. 143]

Zwrócić należy uwagę na jeszcze inne zewnętrzne podobieństwo występujące pomiędzy utworem Stankowycza „Panachyda”, a „Ocalałym z Warszawy” A. Schönberga. W obu utworach występuje partia recytatora, lecz jest ona potraktowana odmiennie. O ile Schönberg dzieli narrację tekstu mówionego na dwie części (wspomnienia świadka uratowanego z Holocaustu mieszają się z agresywnymi słowami żołnierzy niemieckich zabijających Żydów), tak w „Panachydzie” tekstem narratora jest poetyckie, przedstawienie tragedii Hołodomoru. Dodatkową kulminacją, którą tu odnajdujemy jest dramatyczny fragment – ostatnie wyznanie umierającego z głodu dziecka zaczynające się od słów: „Мамо, мамо, я скоро помру”. W obu utworach dostrzegamy dwa, skontrastowane w ocenie moralnej, plany:

- a) atakującego – pozbawionego skrupułów bandyty, żołdaka niemieckiego lub wykonujących rozkazy tyrana sowieckiego, sprawcy Hołodomoru,
- b) bezbronnej ofiary – stojącej przed sytuacją ostateczną, nieuchronną śmiercią lub niezwykle rzadko, cudownego ocalenia.

Elementem integrującym wszystkie utwory jest modlitwa, tekst liturgii wzięty z różnych obrządków religijnych, który interpretuje Regina

Chłopicka, jako „wielowiekową praktykę Kościoła [...] od śpiewanych chóralnie hymnów i pieśni religijnych, aż do antyfon powtarzanych przez wiernych między wersetami psalmów” [10, s. 136],

Śpiew kościelny w tych utworach nabiera znaczenia narodowego (prawosławne „Господи, помилуй!”, łacińskie *Libera me*, żydowskie -Szema Jisrael), a jednocześnie dla kompozytora bardzo osobistego. Modlitwa – śpiewana przez umierających jest jednocześnie potwierdzeniem ich godności, dostąpieniem wiecznego zbawienia, zaś zabójcą czeka wieczne potępienie. „Polskie Requiem” jest takim właśnie symbolicznym rozrachunkiem dobra i zła.

Utwory Pendereckiego, Stankowycza i Schönberga są głęboko osadzone w życiu duchowym i wierze w świat Boski, opartej na religii własnej lub z odniesieniami do ekumenizmu. Twórczość tych kompozytorów ukazuje związki z religią katolicką (Penderecki), prawosławną (Stankowycz) oraz judaistyczną (wszyscy trzej – Schönberg, Stankowycz i Penderecki). Pragnienie wypowiedzi w duchu religii Żydów jest uzasadnione wyjątkowym szacunkiem dla tragedii Holocaustu. Wielu kompozytorów odczuwa głęboką potrzebę hołdu ofiarom ludobójstwa, wynikającą z ich wrażliwości na cierpienie ludzkie, ale także z przeżyć osobistych. Penderecki wychował się „otoczony światem żydowskim [...] był świadkiem eksterminacji społeczności żydowskiej” [25, s. 112]. Natomiast Stankowycz podjął się tematyki Holocaustu w „Реквіем-Каддиш «Бабин Яр»”, ponieważ dostrzegał związek zagłady Żydów z tragedią własnego Narodu „Hołodomoru”. Oba utwory Stankowycza powstały w podobnym czasie, w latach 1991-92. Kompozytor pisząc je wyraził swoje osobiste oczekiwania wobec ich odbioru: „Wszyscy żyjący na tym świecie powinni wiedzieć, że nikt nie ma prawa odebrać życia drugiej osobie. W przeciwnym razie wszystkie humanistyczne normy i wartości zostaną złamane” (*everyone living in this world should know that nobody has the right to take other person's life. Otherwise all the norms of human population will be broken*)” [21].

Przesłanie ideowe wszystkich utworów jest jednoznaczne. Stanowi ono ważne spoiwo integrujące postawę kompozytorów, dla których motyw tragedii ludzkiej, holocaust i ludobójstwo były impulsem podjęcia się procesu twórczego eksponującego tę problematykę. Utwory są potępieniem zbrodniczych systemów totalitarnych, jakimi były hitleryzm i stalinizm. Drugim motywem przywołującym silną inspirację twórczą jest wrażliwość wobec ofiar fanatycznych ideologów i zarazem opowiedzenie się po przeciwnej stronie, którą kształtuje humanizm, człowieczeństwo,

pragnienie pokoju i wolności.

Krzysztof Penderecki, Jewhen Stankowycz, Arnold Schönberg i ich twórczość – jako źródło możliwych zastosowań edukacyjnych w nurtach „pedagogiki pamięci” oraz „edukacji międzykulturowej”

Muzyka wychowująca poprzez aktywizowanie pamięci kulturowej jako koncept pedagogiczny

Kompozycje o tematyce martyrologicznej, wyrażone adekwatnym wobec powagi tekstu językiem muzycznym, ujmującym poprzez symbole całe bogactwo tragicznych zdarzeń współczesnej historii swojego i innych narodów stanowią niewątpliwie silną inspirację dla realizacji programów „pedagogiki pamięci” oraz „edukacji międzykulturowej”.

„Pedagogika pamięci” powstała w Niemczech, jako koncepcja teoretyczna, która w swej praktyczno-edukacyjnej formie miała ukazać możliwości wychowania młodego pokolenia w duchu negacji zapominania i wypierania ze świadomości tragicznej historii swojego narodu, odpowiedzialnego za ofiary wojny i holocaustu. Z konceptualnych podstaw tego nurtu pedagogicznego, stworzonego przez Theodora W. Adorno [2, s. 92–109] rozwinęły się w Niemczech liczne przyczynki edukacyjne, które problematykę tę ujmowały jako tematyzację wojny i holocaustu w różnorodnych obszarach kulturowych, kontekstach historyczno-społecznych, ale także poprzez sztuki i działalność artystyczną.

Te edukacyjne działania służyły wsparciu kształtowania się u młodzieży tzw. „pamięci społecznej” [18, s. 85-86], która stanowi sumę jednostkowych „pamięci indywidualnych” [13, s. 165], będących formą bardziej zoperacjonalizowaną i dookreśloną, często jako pamięć komunikowalna, włączająca kontekstowy aspekt współczesnej kultury. [15, s. 65], Pamięć indywidualną i społeczną traktować będziemy tutaj jako skutek intencjonalnych oddziaływań kulturowych przy pomocy rozmaitych metod dydaktycznych, których ważnym zadaniem było upowszechnienie wiedzy o wojnie i holocauście. Nacisk kładziono nie tylko na przekazanie treści, a w efekcie przyswojenie przez ucznia oczekiwanej wiedzy, lecz również na to, aby udostępnić ją w zróżnicowany sposób. Były to spotkania ze świadkami wydarzeń, przedstawianie filmów dokumentalnych i fabularnych, a także innych narratywnych form, jak dramaty, opowiadania, powieści [15, s. 65-91].

Inną skuteczną metodą dydaktyczną, przybliżającą uczniom wiedzę o holocauście, są praktykowane do dzisiaj obowiązkowe wycieczki młodzieżowych grup niemieckich do obozów zagłady. Są one nawiązaniem do

tzw. „pedagogiki wstrząsu” [27, s.179] (niem. Betroffenheitspädagogik), które miały według Marlene Wöckinger, „poruszyć emocjonalnie odbiorcę” [27, s.179].

W nurcie „pedagogiki pamięci” poprzez wybitne dzieło muzyczne uczeń ma szansę uczestniczyć w jego doświadczeniu, jako w przeżyciu dwóch silnych impulsów budujących jego kulturowo-artystyczną tożsamość. Są nimi wniknięcie w humanistyczny kontekst dzieła, wyrażający się silną emocją zdarzeń, w których nijako uczestniczy, a także cały pejzaż doświadczeń muzyczno - estetycznych, odzwierciedlający w dźwiękach ogólny sens utworu. Cennym przykładem w tak ujętym dydaktycznym podejściu do świadomego słuchania muzyki, mogą być fragmenty utworów zawartych w programie. I tak np. w „Ocalałym z Warszawy” A. Schönberga można uwrażliwić uczniów na umiejętność powiązania niektórych motywów z konkretną sytuacją, którą wyodrębniamy z narracji dramaturgicznej utworu. Jednym z nich jest wykorzystana przez kompozytora „fanfara trąbki, jako ilustracja bezwzględnej obozowej pobudki” [20, s.14]. Przydatne dla tych celów mogą być inne motywy dzieła, które przez Iwonę Sowińską – Fruhrunk nazwane zostały w formie kategorii ekspresyjnych, jako „motyw Bólu [...] motyw Strachu [...] motyw Odliczania [...] motyw Przemocy”. [20, s.14-17]. Te komunikatywne elementy umożliwiają śledzenie narracji literacko-poetyckiej poprzez ilustrację muzyczną. Ogólny efekt poznawczo-dydaktyczny w tej koncepcji zmierza ku uwrażliwieniu młodzieży na ważne humanistyczne wartości, zaś pamięć jest przestrożą, przypominającą zdarzenia, którym ludzkość za wszelką cenę powinna zapobiegać.

Muzyka religijna w nurcie „pedagogiki pamięci”

Ze względu na ścisły związek muzyki analizowanych utworów z liturgią i procesem międzykulturowego poznawania własnej i innych religii, kładzie się nacisk na wprowadzenie ucznia do rozumienia tej sztuki poprzez próbę przeżycia sacrum. Ten kierunek edukacyjny wynika z potrzeby rozwijania głębi duchowej, albowiem, jak uważa J.A. Kłoczowski, „utrata duchowych korzeni ujawnia się obecnie przede wszystkim jako utrata głębi w życiu współczesnego człowieka” [16, s.14].

Należy więc uwrażliwić wychowanków na odczuwanie związków pomiędzy sferą estetyczną a sferą modlitwy i znaczeń sakralnych. Muzyka tego nurtu ma otworzyć słuchacza na jego własne wewnętrzne życie duchowe, dostarczyć przeżyć, połączonych z rozumieniem ostatecznych spraw ludzkiej egzystencji, przepojonych zarówno uniwersalną solidarnością, pokojem, jak i empatią na cierpienie. Są w tradycji chrześci-

jańskiej podstawowe symbole, które odnajdujemy w formie symbolicznej także w wielu dziełach muzycznych. Zaliczamy do nich: miłość, której obiektem oprócz Boga „jest [...] każdy człowiek, także obcy” [14, s. 260], oraz cierpienie, które poznajemy poprzez kontemplację Krzyża.

Do głosu dochodzą tu także echa pedagogiki muzyki, którą w Niemczech, w kontekście przestrogi i pokuty za wojnę eksponował T. W. Adorno. Te idee wyrażają się także, niezależnie od myśli filozoficznej Adorna, poprzez przekonanie o „ponadestetycznej i wspólnotowej sile muzyki religijnej” [26, s. 10].

Utwory, z którymi zapoznaje się uczeń, są zróżnicowane. Ma to uzasadnienie w ich pozamuzycznych, liturgiczno-religijnych programach. W muzyce tej odnajdujemy całą paletę doświadczeń duchowych modlitwy, która wyraża stany skupienia, często zwątpienia, poddania się woli Boga i medytacji losu. Są jednak w niej także ukazane akty bohaterstwa, dynamicznej walki, poświęcenia, nawet wówczas, kiedy znajduje to odzwierciedlenie w ostatecznym akcie końca życia na ziemi. Z tych utworów przebija zwycięstwo godności ludzkiej, pomimo pozornej klęski. Niewątpliwie ważną metaforą oraz przestrzenią symboliczną, przy pomocy której wprowadzamy ucznia w świat doświadczeń zarówno estetycznych, jak i religijno-refleksyjnych a następnie próbujemy kształtować w nim podstawy dojrzałości emocjonalno-poznawczej jest obecny w „Polskim requiem” K. Pendereckiego symbol Sądu Ostatecznego [11]. To poprzez ten obecny w dziełach artystycznych symbol, (m. in. przechowywany w Bazylice Mariackiej w Gdańsku obraz Hansa Memlinga pod tym właśnie tytułem) uczeń przeżywa wzmocnioną estetycznie specyficzną emocjonalną kulminację tej plastyczno-muzycznej syntezy, która językiem humanistycznym tłumaczy mu istotę rozrachunku pomiędzy dobrem a złem, przywrócenia godności duszy człowieka, a jednocześnie nieodwracalnego potępienia sprawców ludobójstwa, pojawiających się jako w dysonans moralny i charakteryzując językiem warsztatu muzycznego, dysonans dźwiękowy.

Symbole religijne w utworach Schönberga i Stankowycza zajmują centralne miejsce. Tak więc modlitwa „Szema Jisrael” stanowi najbardziej podniosły moment utworu „Ocalały z Warszawy”. W swej symbolicznej wymowie ratuje ona człowieczeństwo przed ostatecznym zdegradowaniem, przywraca mu należną godność, zaś pojawiające się w „Panachydzie” chóry, intonujące modlitwę „Gospody pomyluj”, odgrywają podobną rolę momentów ostatecznych w życiu każdego prawosławnego. Oczywiście prezentując te utwory uczniom na lekcji muzyki, stwarzamy okazję do skoncentrowania się przez nich na różnicach religii

innych narodów, o czym wspomina w literaturze tego zagadnienia Jan Szmyd podkreślając, że w tej przestrzeni poznawczej „*wyraźnie zarysowują się te różnice w religijności protestantyzmu, porównywanej pod względem doświadczeń religijnych z religijnością prawosławia, a zwłaszcza z religijnością katolicką*” [24, s.104]

Ten sam autor uwypukla wartość poznawania innych religii, szczególnie tych obecnych historycznie i współcześnie w przestrzeni naszej, narodowej kultury, gdyż w pracy dydaktyczno-wychowawczej z uczniami:

„- *Rozbudzać się będzie i rozwijać [...] gotowość poszanowania inności [...]*

- *Powściągać się będzie, [...] poczucie nieufności [...] do sąsiadów [...]*

- *Rozwijając się będzie postawie otwartości na innych [...] wyrabiać się będzie [...] gotowość i umiejętność dialogu, wzajemnego rozumienia się.* [24, s.125].

Godne poddania refleksji w prezentowanym aspekcie są społeczne wartości, jako efekty procesu poznawania innych religii, obecne w edukacji międzykulturowej, a także w dydaktyczno-wychowawczych programach pracy z uczniami w edukacji formalnej i pozaformalnej. Wylicza je m.in. wspomniany już uprzednio Jan Szmyd:

„*zbliżenie do siebie różnych religii i światopoglądów, zawiązywanie pomiędzy nimi dialogu, m. in. poprzez podnoszenie ich wspólnych uniwersalnych wartości, podkreślanie podobieństw i pokrewieństw*” [24, s. 137]

Nawiązując do tego cytatu, należy poddać głębszej refleksji intencję, jak wymienione procesy mogą być skutecznie wdrażane poprzez edukację estetyczną, w tym muzykę, plastykę i sztuki przedstawiane. W ten sposób uwarżliwiamy wychowanków nie tylko na wartości społeczne i międzykulturowe, ale także kształcimy ich w zakresie percepcji i rozumienia tych sztuk. Sztuka sakralna ma w tych działaniach miejsce szczególne. Do takiej konkluzji upoważnia nas fakt, że kontakt z dziełem artystycznym ma walor zintegrowania uważnego słuchania i percepcji wizualnego obrazu, z przewagą komponentów emocjonalno-wyobrażeniowych, ale jednocześnie uaktywnia u ucznia stan odczuwania mistyki i transcendencji, bliskości sacrum a także piękna artystyczno-religijnej przestrzeni.

Muzyka martyrologii w programie edukacji międzykulturowej w procesie dialogu i zbliżenia z innym narodem

Koncepcja „edukacji międzykulturowej”, w której treściach zaplanowano wykorzystanie opisanych wcześniej utworów, pozwala wychowancom lepiej zrozumieć inne, sąsiednie narody, jako uczestników tych samych lub podobnych, tragicznych wydarzeń. Dalej twórczość kompo-

zytorska sąsiedniej kultury inspiruje do zainicjowania procesu spotkania i dialogu, w których dochodzi do zredukowania fałszywych, negatywnych stereotypów na temat „Innego”, a zastępuje się je poczuciem przynależności do wspólnego obszaru kulturowego. Empatia, wnikliwe odczytywanie sensów i symboli innej kultury pozwala zintensyfikować przeżycie odbioru sztuki muzycznej, jako wartości estetycznej. Naród, który tworzy takie piękne dzieła artystyczne, zyskuje w naszym postrzeganiu, jako zbiorowość o bogatej i wykształconej kulturze, a co za tym idzie godnym bliższego poznania, zaprzyjaźnienia się z nim. Ta wzajemna wymiana dóbr kulturowych powoduje, że maleje dystans pomiędzy sąsiadami, zanika nieufność, a na nowych fundamentach buduje się relacje, oparte na lepszym rozumieniu, przyjaznym traktowaniu i pokojowym współistnieniu. Te społeczno-polityczne zadania, jakie spoczywają również na sztuce i jej twórcach, winny być niezmiennie przypomniane. Również takie intencjonalne działania należy stosować w muzycznej edukacji międzykulturowej dotyczącej krajów i narodów żyjących historycznie i współcześnie w Europie Środkowo-Wschodniej – Ukraińców, Polaków, Niemców i Żydów. Narody te wiążą wspólne, często tragiczne doświadczenia, zaś ich dramatyczny przebieg, spowodował powstanie wzajemnych urazów, których czas nie może załagodzić, pomimo coraz mniejszej liczby żyjących naocznych świadków tych wydarzeń.

Programy międzykulturowej edukacji muzycznej, zakładały m.in. wykorzystanie niektórych form aktywności dydaktycznej, takich jak słuchanie przez uczniów intencjonalnie dobranych dzieł muzycznych oraz konstruowanie dramy, jako refleksyjnego działania a także twórczej metody odreagowywania negatywnych emocji związanych z międzypokoleniową pamięcią tych wydarzeń. Należy zbudować nowe, pozytywne postawy wobec narodów, kultur sąsiednich, z którymi łączy nas często tragiczny los. Spośród wielu koncepcji tego nurtu najbardziej znane są dwie, ukazane tutaj na przykładzie dydaktycznego zastosowania utworu A. Schönberga „Ocalały z Warszawy” oraz kontekstu żydowskiej kultury i holocaustu w projekcie scenicznym „Jidysz tango”:

1. Niemiecki pedagog Aaron Eckstaedt przedstawił swoją autorską koncepcję włączenia do programu nauczania muzyki gimnazjum utworu A. Schönberga „Ocalały z Warszawy”, wpisując się tym samym w pedagogiczny nurt pamięci o Holocauście. Lekcja zasadniczo opiera się na słuchaniu muzyki współczesnej z poznawaniem i przeżywaniem szerokiego kontekstu historyczno – społecznego. Autor koncepcji stojąc przed problemem dydaktycznego przetworzenia informacji o niełatwych dla ucznia

technikach kompozytorskich, jakie odnajdujemy w kompozycji – dodekafonii czy Sprechgesang, decyduje się na ograniczenie tej wiedzy do minimum, a uwypukla przebieg dramaturgiczny dzieła, jego treść programową i emocjonalny wydzźwięk. Zasadniczo jednak, co jest zgodne z profilem z dydaktyki pamięci o holocauście, scenariusz lekcji zakłada zapoznanie ucznia z tłem historyczno – kulturowym, ale i religijnym. A. Eckstaedt nawiązuje w jakimś sensie do pism T.W. Adorno i jego „Wychowania po Oświećcimiu”. Wyraża to następująco: „*Decydujące dla oddziaływania tego dzieła są rozbitcie emocjonalne, bezpośredniość języka atonalnego, które przerywa brutalna „Muzyka sprawcy” (recytacja żołnierza SS) oraz odzwierciedla przerwana egzystencję ofiary*” [12, s. 2].

Ostatecznie utwór interpretujemy jako moralne i godne zwycięstwo pomimo poniesienia ofiary życia. Tą kulminacją jest modlitwa judaistyczna Szema Jisrael, którą tutaj rozumieć należy jako nadzieję na zwycięstwo prawdy i dobra, nad brutalną siłą i emanacją zła.

2. Metoda *interpretacji scenicznej* zaadaptowana została przez Wolfganga M. Stroh do działań artystycznych (z muzyką na pierwszym planie lub w tle) w pracy z młodzieżą. Autor koncepcji metodycznej podejmuje się tematyki kultury żydowskiej, w tym holocaustu, wprowadzając formy działaniowe, takie jak odgrywanie ról dramowych uzupełnionych o muzykę, ruch i taniec, pokazy multimedialne [23, s. 3]. Uczeń studiuje wyznaczoną dla niego scenkę quasi-aktorską, którą de facto improwizuje, oddając jej najważniejszy sens. W tej metodzie, która nawiązuje do edukacyjnych nurtów konstruktywistycznych [23, s. 2] oraz [8, s. 73-93] istotne jest, aby uczeń podczas przebiegu działań dramowych adaptował umiejętność rozumienia rzeczywistości doświadczając ją. [23, s. 2]. Ta rzeczywistość w stworzonej tu strukturze aktywności ma dwa wymiary:

a) Uczeń „zanurza się” w sytuację przedstawianą, odgrywa konkretną postać dla niego przygotowaną, angażuje wszystkie dostępne mu środki warsztatu scenicznego, w którym wagi nabiera umiejętność przeżywania ekspresji, jako zoperacjonalizowanego przetworzenia, zaistniałej w nim wcześniej emocji,

b) Uczeń funkcjonuje w rzeczywistości współczesnej (rodzina, szkoła, koledzy, z którymi tworzy emocjonalno-komunikacyjne więzi), ona bowiem będzie istotna do utrwalenia w jego świadomości aktualnej potrzeby pamięci o historii. Rola, którą odgrywa, nasycona zostaje ponadto jego własną osobowością, stosunkiem do wydarzeń przez niego przeroszonych do współczesności [23, s. 2].

c) Efektem końcowym interpretacji scenicznej jest nadanie znaczeń

odgrywanego zdarzenia i jego symbolicznego przedstawienia. Znaczenie to pozwoli uczniowi utrwalić w nim sens podejmowanych działań, kształtuje rozumienie wartości. Ostatecznie dyskusja o znaczeniu treści zajęć jest częścią kształtowania się postawy młodego człowieka, którą cechuje emocjonalna empatia, wrażliwość na ludzkie nieszczęście, gotowość do aktów solidarności [23, s. 2].

W kontekście historycznej, wojennej kultury żydowskiej, W. M. Stroh zaproponował dla metody „interpretacji scenicznej” temat *Jidysz tango*, które:

„bazowało na pieśni pochodzącej prawdopodobnie z Warszawy (Warszawskiego Getta – J.Ch). Tekst oparty na znanej pieśni <Shpil zhe mir a lidele oyf jidish>, [...] Pieśń pokazuje, jak poprzez muzykę można wyartykułować wolę życia i opór (wobec zła i okrucieństwa nazistów – J.Ch)”. [22, s. 6].

Taniec stanowi tu formę przeniesienia się do krainy szczęścia, pozwala zapomnieć o tragicznym losie Żydów w getcie, a jednocześnie odgrywa rolę symbolicznego buntu przeciwko SS-manom, którzy nie potrafią chwilowo odnieść się do tej sytuacji, będącej dla Żydów „pragnieniem radości i normalności”. [22, s. 6].

Skonstruowana (zinterpretowana) dydaktycznie scena dramowa jest niewątpliwie nawiązaniem do wykonywanej chóralnie modlitwy „Szema Jisrael”, którą przeniósł Schönberg do kulminacyjnego momentu dzieła „Ocalały z Warszawy”. Są to momenty demonstracji siły i godności, zwycięstwa sztuki i religii ponad brutalizację i okrucieństwo wojny. Oba podejścia dydaktyczne, które dla problematyki martyrologii i holocaustu proponują Aaron Eckstaedt i Wolfgang Martin Stroh, mogą być ważnym przykładem na to, jak kształtować postawy współczesnej młodzieży, oparte na międzykulturowym dialogu i wzajemnej empatii.

References

1. Adorno, Theodor W. (1956). *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, wyd. 1, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen . 125 s.
2. Adorno, Theodor W. (1970). *Erziehung nach Auschwitz // Erziehung zur Mündigkeit, Vorträge und Gespräche mit Hellmuth Becker 1959–1969*. Herausgegeben von Gerd Kadelbach. Frankfurt am Main, S. 92–109. http://www.erinnern.at/bundeslaender/oesterreich/e_bibliothek/gedenkstätten/Adorno%2C%20Erziehung%20nach%20Auschwitz.pdf, (dostęp: 01.10.2018).
3. Chaciński, Jarosław (2014). *Autorská koncepcie hudebního mezikulturního vzdělávacího programu // Teorie a praxe hudební výchovy III*. Sborník příspěvků z konference studentů doktorandských a magisterských studií a pedagogů hudeb-

- ního vzdělávání zemí V4 v roce 2013 v Praze. Praha – Universita Karlova. S. 42-49.
4. Хачінські, Ярослав (2013). Духовна культура як сфера упровадження цінностей у музиці (Теоретичні засади освітньої програми "Чотири музичні культури". *Kultura duchowa człowieka jako sfera odkrywania i przeżywania wartości w muzyce – z teoretycznych założeń programu edukacyjnego „Cztery kultury muzyczne”* // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Луганск. № 17 (276). Вересень. С. 234-242.
 5. Chaciński, Jarosław (2016). Etos i gra w „Ogólnym wychowaniu muzycznym” Eber-harda Preussnera na tle niektórych nurtów filozoficznych i pedagogicznych // *Transdyscyplinarne Studia o Kulturze (i) Edukacji*, 11. S. 409-432.
 6. Chaciński, Jarosław (2012). Intercultural Teaching of Music at School as a Form of Dialogue and Meeting Youth from Neighbouring Countries: Poland, Germany and Ukraine // *Teaching and Learning Processes* (red.) G. Konkol, R. Nieczyrowski, Gdańsk. S. 99-112.
 7. Chaciński, Jarosław (2012). Interkulturelle Musikpädagogik in Ost- und Mitteleuropa – ein Bericht über das eigene, vergleichende Forschungsprojekt in Polen, Ukraine und Deutschland // *Musica viva in schola XXIII*. Brno 2012, Red. Petr Hala. S.112-130.
 8. Chaciński, Jarosław (2016). Kulturowa tożsamość pedagogiki muzyki i jej edukacyjne konsekwencje – pomiędzy tradycją, filozofii kultury a pragmatyzmem i konstruktywizmem // *Ontologia pedagogiki muzyki europejskie systemy edukacji muzyki*, (red.) Andrzej Michalski, Gdańsk. S. 73-94.
 9. Chaciński, Jarosław (2013). Wyniki badań testu sprawdzającego osiągnięcia słuchowe oraz wiedzę uczniów z zakresu kultur muzycznych – polskiej, niemieckiej, żydowskiej i niemieckiej // *Актуальні питання мистецької освіти та виховання. Збірник наукових праць Вип. 1 (1)*. Суми 2013. S.165–174.
 10. Chłopicka, Regina (2013). Muzyka sakralna na chór a cappella Krzysztofa Pendereckiego // „*Pro Musica Sacra*” 11. S. 135-150.
 11. Chłopicka, Regina (2014). W kręgu sacrum i profanum – twórczość Krzysztofa Pendereckiego // *Profesor Krzysztof Penderecki, Doktor Honoris Causa Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego*, Lublin. https://www.kul.pl/files/075/rozmaitosci/dhc_penderecki_okolicznolciowe_wydawnictwo.pdf (dostęp: 01.12.2018)
 12. Eckstaedt, Aaron (2004). Entwurf einer Unterrichtsstunde im Fach Musik. Berlin. S.8 <http://www.aaroneckstaedt.de/LeSchoenbergEntwurf.pdf> (dostęp: 01.10.2018).
 13. Erll, Astrid (2003). Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen // *Konzepte der Kulturwissenschaften Theoretische Grundlagen - Ansätze – Perspektiven*. Red. Ansgar Nünning. Vera Nünning. Springer-Verlag Berlin Heidelberg. S. 109-136.
 14. Gryglewicz, Ks. Feliks (1974). Problemy miłości w Nowym Testamencie // „*Ruch Biblijny i Liturgiczny*”, Wol. 27, Nr 4. S. 257-265.
 15. Kade, Jochen (2004). Erinnerung und Pädagogik. Darstellungsformen in der

- Holocaust im Spielfilm // Schule und Nationalsozialismus: Anspruch und Grenzen des Geschichtsunterrichts. Red. Wolfgang Meseth, Matthias Proske, Frank-Olaf Radtke, Campus Verlag. Frankfurt/New York. S. 65-91.
16. Kłoczowski, Jan Andrzej (1987). Paul Tillich – teolog „troski ostatecznej” // Paul Tillich, Dynamika wiary, tłum. A. Szostkiewicz, Poznań. S. 7-29.
 17. Маркушевський, Павло (2008). Рецензії та огляди — Панахида за померлими з голоду Євгена Станковича // Наше слово. 20.11.2008. <http://www.nasze-slowo.pl/panahida-za-pomerlimi-z-golodu-yevgena/> (dostęp: 01.10.2018)
 18. Moller, Sabine (2010). Das kollektive Gedächtnis, w: Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch. red. Christian Gudehus, Ariane Eichenberg, Harald Welzer, Springer-Verlag Berlin Heidelberg 2010. S. 85-92.
 19. Narvoiš, Olga (2011). Tożsamość narodowa a cechy Polaków mieszkających na Litwi // „Studia z Psychologii w KUL”, tom 17, red. O.Gorbaniuk, B. Kostrubiec-Wojtachnio, D. Musiał, M. Wiechetek, A. Błachnio, A. Przepiórka, Wyd. KUL. S. 81-108.
 20. Sowińska-Fruhtrunk, Iwona. Doświadczenie Zagłady w "Ocalałym z Warszawy" op. 46 Arnolda Schönberga : geneza, dzieło, interpretacja // Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ № 29 (2), S. 4-30.
 21. Stankowych, Yevhen. Great complexity and great simplicity will always come along. <https://day.kyiv.ua/en/article/culture/yevhen-stankowych-great-complexity-and-great-simplicity-will-always-come-along>, dostęp (12.02.2018).
 22. Stroh, Wolfgang Martin. Der Beitrag der Musikpädagogik. Zur gegenwärtigen Situation der Holo-caustpädagogik. https://www.academia.edu/10818178/Holocaust2005_S.10 (dostęp: 01.10.2018).
 23. Stroh, Wolfgang Martin, Universität Oldenburg, Crash-Kurs „Szenische Interpretation von Musik“ Bewährte Methoden des szenischen Spiels Im Musikunterricht <http://www.musik-for.uni-oldenburg.de/szene/szspiel/reader.pdf> (dostęp: 01.12.2018). S.11.
 24. Szymyd, Jan (1998). Charakter narodowy i duchowość wspólnoty, Wydawnictwo Edukacyjne, Kraków. 146 s.
 25. Tomaszewski, Mieczysław (2013). Penderecki między sacrum a profanum // „Pro Musica Sacra” 11. S.111-121.
 26. Uhden, Pit (2013). Die Einflüsse Theodor W. Adornos in der Didaktik Michael Alts // Schriften online: Musikpädagogik – 2, HOCHSCHULE FÜR MUSIK UND THEATER “FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY” Leipzig S. 61. <http://slub.qucosa.de/api/qucosa%3A4124/attachment/ATT-0/> (dostęp: 01.10.18).
 27. Wöckinger, Marlene. „Erziehung nach Auschwitz“ heute. Gedenkstättenpädagogik und das Staatliche Museum Auschwitz-Birkenau // Historio Plus. Das E-Journal für Arbeiten von Studierenden des Fachbereichs Geschichte Universität Salzburg. S.164-195. http://www.historioplus.at/wp-content/uploads/2017/06/Woekinger_Auschwitz_20170629.pdf (dostęp: 01.10.2018).

Jaroslav Chaciński – Associate Professor of the Institut of Music Pomeranian University in Słupsk. Słupsk (Poland). E-mail:

jaroslav.chacinski@apsl.edu.pl

ORCID 0000-0002-3825-8184

A music work portraying common ups and downs in Central Europe - based on music perceived by the young in Poland, Germany and Ukraine

Three outstanding music works have been presented in the article – “Polish Requiem” for 4 solo voices, mixed chorus and symphonic orchestra by Krzysztof Penderecki, “Panachyda za zmarłych z głodu” [A memorial service for those who died of hunger] for soloists, two mixed choruses, a reciter and symphonic orchestra by Jewhen Stankowycz, as well as Ocalały z Warszawy [A Survivor from Warsaw], a melodrama, op. 46, for a reciter, male chorus and orchestra by Arnold Schönberg.

The works exemplify the idea of a composer's synthesis, present a programme of important, quite often tragic fates constituting the area of common ups and downs of Central Europe - Poles, Germans, Jews and Ukrainians. For that reason, the author has deemed it necessary to include these works in the school's music curriculum, as an inter-cultural project, intentionally preparing the young for a dialogue and meetings.

The thesis has been divided into two parts:

The first one included a meaning and content-related analysis of music works in their mutual relations and differences in treating the language of artistic statement, similarity of topics formulated as a symbolic and narrative programme, as well as in references to religion and understanding the sacred sphere.

The second part expresses pedagogic contributions which, during the musical education process, may constitute inspiration for the artistically-oriented inter-cultural education achieved by making the artistic activity available for the young. From among the trends, the following didactic and educational conceptions have been distinguished:

- a) Music educating by stimulating the cultural memory,*
- b) Religious music in the “pedagogy of remembrance” trend,*
- c) Music of martyrdom in the inter-cultural educational programme in the process of dialogue and assimilation.*

Key words: *Krzysztof Penderecki, Yevhen Stankovych, Arnold Schönberg, Intercultural Music Education, Pedagogy of remembrance, Religious music.*

Стаття поступила до редакції 14 листопада 2018 року.